JAHRBUCH DER MÜNCHNER KUNST

BENJAMIN HARZ · BERLIN

JAHRBUCH
DER
MÜNCHNER KUNST



ADOLF VON HILDEBRAND ★ BAVARIA

JAHRBUCH DER MÜNCHNER KUNST

ERSTER JAHRGANG

Begründet von
EDGAR HANFSTAENGL
Bearbeitet von
FRIEDR. DÖRNHÖFFER
PHILIPP M. HALM · HANS KARLINGER
RUD. OLDENBOURG · KONR. WEINMAYER
GEORG JACOB WOLF

1 · 9 1 · 8

FRANZ HANFSTAENGL MÜNCHEN

Einband-, Titelzeichnung und
Ausstattung besorgte
HEINRICH JOST
Druck von Meisenbach Riffarth & Co.
München

JNHALT

*

TEXT-BEITRÄGE

ABBILDUNGEN

ANHANG

GELEITWORT

WIE immer die gegenwärtige Lage im Wettkampf um die künstlerische Vorherrschaft in Deutschland beurteilt werden mag, zweifellos ist es, daß der Norden in seiner Publizistik einen wesentlich rührigeren und erfolgreicheren Sekundanten besitzt, als es bei uns der Fall ist, und ebenso unverkennbar, daß die Berliner Kritik auf dem besten Wege ist, ihren maßgebenden Einfluß immer mehr auf die Beurteilung der gesamten deutschen Kunstangelegenheiten auszudehnen. Demgegenüber die süddeutschen Gesichtspunkte nachdrücklicher zur Geltung zu bringen, besteht seit Jahren ein immer dringender gefühltes Bedürfnis. Vor nicht langer Zeit ist Österreich mit der Gründung einer neuen Kunstzeitschrift vorangegangen, die sich die Aufgabe gestellt hat, auch die Münchner und übrigen süddeutschen Verhältnisse ständig im Auge zu behalten. In die Reihe solcher Bestrebungen tritt nun mit einem neuen Gedanken das „Jahrbuch der Münchner Kunst“, nach Plan und Ausführung das Werk des Verlegers Edgar Hanfstaengl. Seine an mich gerichtete Aufforderung, dem ersten Band einige einleitende Worte voranzuschicken, komme ich umso bereitwilliger nach, als ich den Glauben an die Lebenskraft und die fortdauernde Bedeutung Münchens für die deutsche Kunst, auf den sich das neue Unternehmen aufbaut, durchaus für begründet halte.

Der augenblickliche Zustand unserer Kunstverhältnisse darf den Blick nicht allzu ausschließlich gefangennehmen. Daß sich vielfach Erscheinungen der Ermüdung und Verflachung aufdrängen, denen ein noch problematisches Neues gegenübersteht, kann nicht geleugnet werden, gilt aber mit kaum merklichen Unterschieden auch für das übrige Deutschland, so daß es eine offene Frage bliebe, wer das Erbe Münchens zu übernehmen und erfolgreich weiterzuführen berufen wäre. Daß München fast das ganze 19. Jahrhundert hindurch eine Ausnahmestellung behaupten konnte, war in dem glücklichen Zusammenwirken mannigfacher Bedingungen, physischer und geistiger, geographischer und sozialer Art begründet, und diese Bedingungen wirken noch — wenn auch nicht ungemindert und ungeschwächt — weiter fort. Was dabei der Boden selbst an künstlerischen Kräften hervorbrachte, ist gewiß nicht gering, jedoch nicht als entscheidend anzuschlagen. Das Ausschlaggebende lag in seiner erstaunlichen Kraft der Aufsaugung und Angleichung. Rückhaltslos konnte sich diese Stadt dem Zuströmen fremder Kräfte offenhalten; es dauerte nicht lange und das Zugewanderte, waren

es nun Menschen oder Gedanken, hatte durch die bildsame Kraft dieser physischen und geistigen Atmosphäre eine allmähliche Veränderung erfahren, war Teil eines neuen geistigen Komplexes, eines lebendigen, individuellen Gesamtwesens geworden, dessen Wirkungskraft sich über ganz Deutschland hin fühlbar machte, anziehend für fast Alle, Viele festhaltend, Manchem als Ausgangs- oder Übergangspunkt dienend, Andere abstoßend. Kurz, es zeigte sich hier einmal — und das macht diese Münchener Epoche zu einem Ereignis in der deutschen Kunstentwicklung — die Möglichkeit einer sich durch Generationen aufbauenden deutschen Tradition.

Daß sich die Welle in den letzten 20 Jahren merklich zum Niedergang wandte, kann die Bedeutung dieser Tatsache nicht vermindern. München entging eben nicht den Gefahren, die mit jeder gefestigten Tradition verbunden sind: der genügsamen Freude am bloßen Spiel des Könnens und einer ins Breite zerfließenden Produktion. So kam es zu manchem schmerzlichen Versagen, und an Stelle des früheren Zuflusses von außen wandten uns wertvollste eigene Kräfte den Rücken. Schon aber öffnen sich neue Gedankenwelten und Aufgaben, für die, wenn nicht alles trügt, den vielfach doktrinären und rationalistischen Bestrebungen der letzten Zeiten gegenüber gerade das, was der Süden zu bieten vermag: Wärme, Farbe, Phantasie wieder erhöhte Geltung erhalten und für die daher der ausgeruhte Boden Münchens sehr wohl seine nährende Kraft von neuem bewähren könnte.

Als Zeichen einer solchen hoffnungsvollen und vorwärtsschauenden Gesinnung möchte ich die vorliegende Publikation begrüßen. Daß sie nicht als Zeitschrift, sondern in der neuen Form eines „Jahrbuches“ in die Welt tritt, scheint wohl begründet. Den bestehenden Monatsschriften, die das künstlerische Leben auch in München in seinen einzelnen Zweigen verfolgen, soll dadurch nicht eine Konkurrenz erwachsen, sondern eine erwünschte Ergänzung geboten werden. Mit erschreckender Fülle tritt die künstlerische Produktion an die Öffentlichkeit; an die uferlosen großen Jahresausstellungen schließen sich ungezählte kleinere an, und wie sie selber unabsehbar, so bleiben auch die kritischen Zeugen in zahllosen einzelnen Berichten verstreut. Not tut hier vor allem der Überblick, die zusammenfassende Rechenschaft. Was dem neuen Unternehmen vorschwebt, geht aber noch weiter. Es will auch alles das erfassen, was die Ausstellungen überhaupt nicht zeigen, alles was, in privatem Auftrage entstanden, unmittelbar an seine Bestimmungsorte wandert, oder was sich sonst in der Verborgenheit der Werkstätten hält. Der Verleger dachte sich einen kleinen Kreis von berufenen Fachleuten am Werke, die in engster Fühlung mit der schaffenden Kunst, aber persönlich und geistig von allem Richtungs- und Cliquenwesen unabhängig, alles Entstehende — von Monumentalwerken bis zu den Erzeugnissen des Kunstgewerbes, Vollendetes und flüchtig Entworfenes — mit liebevoller Aufmerksamkeit verfolgen, am Ende eines Arbeitsjahres aber das Gesammelte einer streng sichtenden Kritik unterziehen und das, was sich in dieser zeitlichen Perspektive als charakte-

ristisch, bedeutend und mit eigenem Leben erfüllt erweist, zu einer Bilderschau zusammenstellen.

Die Ausführung dieses Gedankens begegnete allerdings Schwierigkeiten außerordentlicher Art, die zum Teil in der Natur der Sache liegen, zum Teil sich aus der besondern Not der Zeit ergeben. Es scheint mir dem Gedanken am besten gedient zu sein, wenn es offen ausgesprochen wird, daß der vorliegende erste Band das erstrebte Ziel noch nicht in allem erreicht hat. Noch fehlte es teilweise an der innigen Fühlung mit dem Gegenstand selbst und der Bearbeiter untereinander, wohl auch noch an einheitlichen Gesichtspunkten der Arbeit. So dürfte dieser erste Band wesentlich als Versuch zu werten sein, der seinen Zweck darin erfüllt, das Programm einmal in Umrissen darzulegen und weitere Kreise zur notwendigen geistigen Mitarbeit anzuregen. Von den folgenden Bänden unterscheidet er sich auch dadurch, daß er sein Arbeitsgebiet nicht auf ein einzelnes Jahr beschränkt, sondern bis zum Ausbruche des Krieges zurückgreift, und auch Bekanntes vielfach nicht beiseite lassen konnte, ferner durch die breite Fassung der begleitenden Texte, durch die eine historische Grundlage zugleich für alle weiteren Jahrgänge zu geben versucht wurde. Für späterhin soll der Schwerpunkt wesentlich auf die Abbildungen gelegt werden und der Text sich auf ein chronistisches Referat beschränken. Während für diesmal der Verleger selbst die Mitarbeiter berief und jeder von diesen seinen Teil selbständig und unter ausschließlicher Verantwortung bearbeitete, ist für die Zukunft eine einheitliche Leitung in Aussicht genommen.

Möge es dem jungen Unternehmen gegeben sein, sich zu einem getreuen Spiegel unseres Kunstwesens auszugestalten, und möge dieser Spiegel das Bild einer kraftvollen Erneuerung zeigen.

Dr. FRIEDRICH DÖRNHÖFFER

MALEREI

AUF keinem Gebiete der Kunst hat sich die Emanzipation der neuen Zeit stärker geltend gemacht, als in der Malerei. Während die Architektur und ganz besonders das Kunstgewerbe die Abkehr von den historischen Stilen mehr oder weniger klar ins Auge gefaßt hatte und nach der Überwindung des sogenannten Jugendstils zu einer rationellen Formgebung einlenkte; während auch die Plastik von gelegentlichen extremen Abschweifungen immer wieder in ein gesundes Gleichgewicht zurückkehrte, hatte die Malerei die schwersten Krisen zu bestehen, und noch kann von einem Abschluß dieser Gärung nicht im entferntesten die Rede sein. Tatsächlich liegen die Verhältnisse hier verwickelter als auf allen übrigen Gebieten der zeitgenössischen Kunst, denn gerade in unsere Malerei hat während des ganzen 19. Jahrhunderts, am stärksten aber um die Jahrhundertwende, der Einfluß Frankreichs befruchtend und beunruhigend hineingespielt. Die Frage, wie weit dieser Einfluß begrüßenswert sei, oder ob er hätte umgangen werden können, spielt für den keine Rolle, der sich daran gewöhnt hat, geschichtliche Tatsachen als solche hinzunehmen. In dieser Erkenntnis wird er sich auch dann nicht irre machen lassen, wenn wesensfremde Gesichtspunkte in das künstlerische Urteil hineingezerrt werden, wie Lokalchauvinismus oder überhaupt alle Formen des nationalen Ehrgeizes, so begreiflich dieser auch gerade heute erscheinen mag. Durften die deutschen Künstler früherer Generationen ganz unbefangen bekennen, was sie ihren Wanderjahren in Rom und Paris verdankten, so wurden solche Zugeständnisse dem erstarkten nationalen Selbstbewußtsein nach 1870 mehr und mehr ärgerlich, gerade auch aus dem Grund, weil die Orientierung der deutschen Malerei durch die französische niemals so tiefgreifend gewesen war wie zwischen 1880 und 1900. Wenn nun auch heute kein Einsichtiger mehr die Bedeutung des französischen Impressionismus für die deutsche Malerei verkennt, so steht es doch noch keineswegs fest, wie weit die französische Kunst auch fernerhin berufen sein wird, uns als Wegweiser zu dienen. Schon über Cézanne, der, man beurteile ihn wie man wolle, jedenfalls als ein Knotenpunkt in der Entwicklung der neueren Malerei zu gelten hat, gehen die Meinungen weit auseinander. Nach ihm aber folgen in immer kürzeren Abständen die Einflußwellen von Matisse, Picasso und den Futuristen, die in der deutschen Malerei eine solche Verwirrung der Meinungen und Absichten hervorriefen, daß schließlich die Frage nahe lag, ob denn die deutsche Kunst nicht

überhaupt stark genug sei, um fremder Einflüsse zu entraten, eine Frage, die durch die gegenwärtigen politischen Verhältnisse noch ganz besonders an Dringlichkeit gewann und von erbitterten Parteien diskutiert wurde.

Es mag befremdlich scheinen, eine Zusammenfassung der neueren Münchener Malerei mit einem Überschlag des fremden Einflusses auf die deutsche Kunst einzuleiten, da ja gerade die eigentliche Münchener Tradition — im Gegensatz zu Berlin — dem Eindringen des Impressionismus zähen Widerstand geboten hat. Dennoch ist der Gesichtspunkt der Fühlung mit der französischen Malerei (die übrigens durchaus nicht, wie so oft behauptet, eine deutsche Schwäche, sondern ein Stadium der internationalen Kunstgeschichte betrifft) ganz besonders dazu geeignet, die widerspruchsvolle Vielfältigkeit zu klären, die uns ein Querschnitt durch die Münchener Malerei unserer Zeit vor Augen stellt. Man mag in diesen Widersprüchen ein Symptom inneren Reichtums erblicken, oder sie als eine die alte, einheitliche Tradition zersetzende Erscheinung beklagen: jede Art persönlicher Stellungnahme, individueller Geschmack, Berufung auf das Herkömmliche oder grundsätzlicher Wunsch nach Neuem sollen möglichst zurücktreten, wo es sich, wie in den vorliegenden Annalen, darum handelt, die mannigfaltigen künstlerischen Äußerungen sachlich vorzuführen, nach ihren Absichten zu befragen und den weiteren Zusammenhängen der deutschen Kunstgeschichte einzugliedern. Im einzelnen verschlägt ja diese, den auseinanderstrebenden Tendenzen neutral entgegentretende Betrachtungsweise nicht, besonders starke typische Persönlichkeiten als solche hervorzuheben.

Die große Tradition der Münchener Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht im Zeichen der Historienmalerei. Sie gibt sich zunächst noch in den monumentalen Abmessungen der vorausgehenden Generation, obgleich schon ein Piloty die innere Notwendigkeit für seine Riesenflächen nicht mehr nachzuweisen vermag und den jüngeren Kleinmeistern wie Grützner viel näher steht, als dem großen Cornelius. Dafür aber brachte derselbe Piloty gemeinschaftlich mit seinem sehr viel begabteren Wiener Schüler Makart durch eine besondere Auffassung der aus Belgien stammenden Geschichtsmalerei der Münchener Schule neue Anregungen. Sein Bemühen um die bildliche Wiederbelebung bedeutender Ereignisse früherer Jahrhunderte — Mumienbeschwörung nannte sie Cornelius — verwies ganz von selbst auf das Studium der alten Meister, von denen die Venezianer des 16. Jahrhunderts dem Geschmack der Zeit am reinsten zusagten und besonders durch Makart heraufbeschworen wurden. Nach ihrem Begriff von kompositioneller Haltung, mit dem Lebensgefühl ihrer Modelle und gesättigt von ihren Farbakkorden, erwuchs in München jene hochgemute Schule, deren Haupt, auch in seiner Lebensführung den Malerfürsten von ehedem nachahmend, Franz v. Lenbach wurde. Seine fast ausschließliche Betätigung als Bildnismaler soll uns den umfassenden Begriff dieser bis etwa 1900 in München maßgebenden Schule nicht einengen. Ihr besonderer koloristischer Geschmack, ihr produktives

Verhältnis zur älteren Kunst, die unverhohlene Freude am Gegenständlichen und die Tendenz, das einzelne Bild als Kunstwerk nicht zu stark zu isolieren, um es einem weiteren, dekorativeren Gedanken einzuordnen, hat sich in dem von G. Seidl und Lenbach geschaffenen Münchener Künstlerhaus sein monumentales Denkmal geschaffen und lebt noch heute in mehr oder weniger veränderter Gestalt weiter, am ausgesprochensten bei Franz v. Stuck, dem stärksten Talent, welches das altbayerische Land seit Lenbach hervorgebracht hat. Im Gegensatz zu den Impressionisten, die sich gleichzeitig in Paris durchzusetzen begannen und deren herber Leitsatz: „L'art pour l'art" später - mit zwiespältigem Erfolg - auch für die neuere deutsche Malerei maßgebend werden sollte, steht die genießerisch-frohe Gesinnung dieser rückblickenden Münchener Malerei, deren Einfluß auch gegenwärtig noch so stark empfunden wird.

Das Haupt dieser wie gesagt recht eigentlich Münchener Tradition ist heute Franz v. Stuck. Er hält an dem überkommenen Begriff einer gewissen stofflichen Schönheit mit Überzeugung fest und verbrämt seine gewandte Komposition mit farbigen Harmonien, die von der wirksamen Schmuckkraft pompejanischer Wandmalereien abgeleitet, selbst in Bildnissen die gewerblich dekorierende Absicht ihrer Vorbilder nie aus dem Auge verlieren. Neben Stuck steht der wesentlich ältere Fritz August v. Kaulbach, durchdrungen von den Schönheitsidealen der Renaissance, als unmittelbarer Vertreter der Lenbach'schen Aera und jenes traditionsbewußten Lebensgefühls, in dem namentlich die höheren Gesellschaftsklassen den Begriff von menschlicher Anmut und vornehmer Haltung verbürgt sehen. Mit Kaulbach wetteifert Carl v. Marrs geschmackvolle Bildniskunst, sowie der koloristisch prunksüchtige Otto Hierl-Deronco, und neben ihnen hat sich mit seinem glänzenden Geschick im Bildnis der geistvoll karikierende Leo Samberger erfolgreich durchgesetzt, ohne durch seine impressionistische Gebärde über die Zugehörigkeit zur alten Münchener Schule hinwegzutäuschen. Auch Adolf Hengeler ist nach seiner liebenswürdigen, altmeisterlichen Ausdrucksweise dieser Gruppe zuzurechnen, ebenso wie der begabte Österreicher Rudolf Jagerspacher, wenn auch mit dem Vorbehalt, daß dieser die Elemente seiner höchst geschmackvollen Malerei vorzugsweise der neueren Kunst entnimmt. Neben dieser historischen Einfühlung der Figurenmalerei lebt auf dem Gebiet der Landschaft die Romantik aus der Jahrhundertmitte noch heute als bestimmendes Element in München fort. Einer ihrer Vertreter aus der alten Generation, der im vergangenen Jahr verstorbene Paul Weber, trat uns in der Kollektivausstellung im Glaspalast als ein gediegener Nachkomme der Barbizon-Schule entgegen, der allerdings mit zunehmendem Alter namentlich in der Farbe verflacht war. Mit Toni v. Stadler dagegen hat München im Herbst 1917 einen seiner markantesten Landschaftsmaler verloren, der ohne alle Altertümelei die hohe Überlieferung der Schleich, Lier und Spitzweg selbständig fortführte. Es ist für Stadlers produktive Gestaltungskraft bezeichnend, daß seine Kunst immer zeitgemäß gewirkt hat, obgleich sie mit einem stofflichen Interesse belastet war, das wir heute im allgemeinen

abzulehnen geneigt sind. Auch die starke graphische Note gerade in seinen späteren Werken vermochte dem frischen farbigen Einsatz keinen Abbruch zu tun. In Stadler beklagt München den Verlust eines ebenso ernsten Künstlers, als hilfreichen und weitschauenden Förderers seiner gesamten künstlerischen Interessen.

Von den zahlreichen gegenwärtigen Vertretern der romantischen Landschaft, die ja gerade in München auf eine bedeutende Vergangenheit zurückblickt, sind vor allem Bernhard Buttersack und Richard Kaiser zu nennen, beide nicht ohne pathetische Steigerung des Natureindrucks. Auch die versonnenen, koloristisch zarten Schilderungen Toskanas von Benno Becker sind Ausläufer dieser vom Stoff aus gestaltenden Landschaftskunst, welcher Franz Hoch, der 1915 als Opfer des Krieges fiel, in seinen strenger komponierten Bildern wenigstens gelegentlich beitrat.

So sehr die Richtung Piloty-Lenbach für die offizielle Münchener Malerei maßgebend war, so hatte sich doch schon am Ende der sechziger Jahre ein kleiner Kreis von Künstlern zusammengefunden, der sich von der pathetischen Gebärde dieser Schule abwandte, um an bescheidenen Stoffen, rein aus dem Erlebnis des Auges, eine intensivere malerische Kultur heranzubilden. Der Gründer und Mittelpunkt dieses Kreises war Wilhelm Leibl aus Köln, der schon in seinen Münchener Lehrjahren, zwischen 1864 und 1869, lediglich durch sein Vorbild als selbständige Persönlichkeit schulbildend wirkte, und dem München jene malerische Tradition der siebziger und achtziger Jahre verdankt, auf die es gegenwärtig mit berechtigtem Stolz zurückblickt.

Für Leibl selbst fand sich freilich in München kein Platz; ja sein unerbittlicher Wirklichkeitssinn, sein stark von französischen Eindrücken gestütztes Eintreten für die Selbstherrlichkeit der Malerei — an welchem geringfügigen Gegenstand sie sich auch offenbaren mochte — stieß hier gerade bei den maßgebenden Künstlern auf harten Widerspruch. Die ihm gebührende Anerkennung mußte er in Paris suchen und bei den wenigen wesensverwandten Künstlern, die sich aus den verschiedenen Gauen Deutschlands um ihn scharten. Dennoch faßte sein Wirken gerade in München tiefer als irgendwo sonst Boden dank dem besonderen Lehrtalent eines geschichtlich viel mehr als persönlich bedeutenden Künstlers: Wilhelm Diez. Die historischen Vorwürfe wollte Diez zwar noch nicht aufgeben, er stellte sie aber im Gegensatz zu Piloty, dessen Schüler er gewesen war, auf die Basis eines vornehmen Naturalismus, der eine starke tonige Bindung im Interesse der gesamten Bilderscheinung nie preisgab. Wenn dabei auch das stoffliche Interesse — meist Episoden aus dem dreißigjährigen Krieg — wenig glaubwürdig zum Ausdruck kam, so erzeugte doch das unmittelbare, durch keinerlei ältere Vorbilder gehemmte Verhältnis zur Natur, das Diez bei seinen Schülern anzubahnen verstand, eine ganz spezifische malerische Gesinnung, die allmählich auf weitere Kreise übergriff und noch heute in der Münchener Malerei fruchtbar fortwirkt.

In der Bildnismalerei hat sie Walter Thor, nicht ohne entscheidenden Einfluß des mit Leibl direkt verbundenen Wilhelm Trübner, gediegen weitergebildet, während das eigentliche Fach Leibls, das bäuerliche Genre, in Hermann Groeber einen überzeugten Vertreter gefunden hat. Groeber, der früher mehr zur aufgelösten malerischen Form des Impressionismus hinneigte, ist gerade in den letzten Jahren wieder bewußt zur älteren Münchener Tradition zurückgekehrt, aus der er mit seinem kräftigen Farbensinn und der lebensvollen Lichtbehandlung ganz persönliche Bilder abgeleitet hat. Als ein weiterer Nachkomme der Leibl-Schule ist der durch Trübner stark beeinflußte Walter Püttner anzusprechen; in der Bildform impressionistisch, beschränkt er seine malerischen Ausdrucksmittel im Gegensatz zu Groeber einzig auf ein funkelndes, reiches Gewebe zart differenzierter Tonwerte.

Zwischen den altmeisterlich-fabulierenden Idealen der Piloty-Schule und den rein malerischen Absichten des Leibl-Kreises stehen zwei Künstler, die heute mit Kaulbach und Stuck als die eigentlichen Vertreter der älteren Münchener Malergeneration anerkannt werden: Hugo v. Habermann und Albert v. Keller. Habermann kommt gerade in den idealistischen Kompositionen der letzten Jahre wieder auf seinen Ausgangspunkt, die Piloty-Schule, zurück, obgleich die Bemühungen seines Mannesalters in erster Linie auf die malerisch-tonige Form und einen breiten zeichnerischen Stil gerichtet waren; Keller dagegen hat seinem Hang zur Darstellung krankhafter seelischer Erregungen, der ihn mit Gabriel v. Max in eine Linie stellt, nie abgesagt, behält sich aber zugleich eine besondere Form des Damenbildnisses vor, das er mit vollendetem koloristischen Geschmack und in intimen Abmessungen zu einer feingezüchteten Gattung ausgebildet hat.

Wenn bei Künstlern wie Keller, Groeber, Püttner u. a. der Einschlag des Impressionismus schon deutlich spürbar wird, so wurzeln sie doch eigentlich noch durchaus in älteren Traditionen der Münchener Malerei und haben ihr Schwergewicht von diesem Nährboden nie abgerückt. Anders die eigentlichen Vertreter des Impressionismus. Es ist schon vorausgeschickt worden, daß das Eindringen dieser in Frankreich erwachsenen Kunst nach Deutschland nicht der Willkür eines einzelnen anheimgestellt war, sondern ähnlich, wenn auch viel weniger erschütternd als die Gotik, als ein Stadium der universellen Kunstgeschichte alle zivilisierten Länder ergriff. Und wie die Gotik sich allmählich in den außerfranzösischen Ländern akklimatisierte und ihre besonderen Formen hervortrieb, so auch der Impressionismus. Ohne also den ausländischen Ursprung dieser malerischen Anschauungsform aus dem Auge zu verlieren, den wir gerade jetzt nach ihrem Ableben so stark als solchen empfinden, und ohne uns für ihre Anhänger zu irgendeinem Werturteil grundsätzlich zu verpflichten, haben wir den Impressionismus als eine internationale Erscheinung anzusehen, die in Deutschland den spezifischen Anlagen des Volkes gemäß ihre besonderen Früchte zeitigte.

Nicht ohne innere Begründung sehen wir die Hegemonie des deutschen Impressionismus in Berlin erstehen, das, durch künstlerische Überlieferungen und

Vorurteile weniger belastet als München, dem Fortschritt freiere Aussichten bot. Die Anziehungskraft der jungen Kunstmetropole wirkte sogar so stark, daß Max Slevogt, das stärkste Talent, welches den Impressionismus in Süddeutschland zu vertreten berufen gewesen wäre, unbedenklich München mit Berlin vertauschte. Dem besonderen Charakter der süddeutschen und speziell der Münchener Malerei entsprechend, trat der Impressionismus bei uns nie in seiner bedingungslosen, freiesten Form auf. Sein bedeutendster Anhänger in München, Fritz v. Uhde, ein geborener Sachse, hat die Landschaft, die in erster Linie das Gebiet der impressionistischen Malerei bildet, nur gelegentlich gepflegt, dafür aber seine volle Kraft der Gestaltung idealer, namentlich religiöser Stoffe gewidmet, die dem Impressionismus von Natur durchaus ferne lagen; zudem blieb seine hohe malerische Ausdrucksform in München ohne durchgreifende Nachwirkung.

Eine impressionistische Schule ins Leben zu rufen war dagegen Heinrich v. Zügel vorbehalten. Die folgerechte Methode, mit der er die Lichterscheinungen auf warme und kalte Tonkomponenten schematisch zurückführte, war recht eigentlich zur pädagogischen Übertragung auf andere geeignet, umsomehr als Zügel sich mit strenger Genügsamkeit auf die Haustiermalerei beschränkte und hierin die Konsequenz bewährte, die dem Lernenden leicht faßliche Anhaltspunkte bietet. Von ihm und Ludwig v. Herterich, der in seinen malerischen Grundlagen mit Zügel eng zusammenhängt, strahlt denn auch eine weitverzweigte Wirkung aus über die gesamte süddeutsche Malerei unserer Zeit.

In eigentümlicher Mischung mit romantischen Vorwürfen und Empfindungen bringt Fritz Baer als ältester unter den Münchener Impressionisten seine kühne Malweise zum Vortrag. Kompositorisch freier, fragmentarischer folgten Richard Pietzsch und eine Anzahl jüngerer Künstler wie Hans Heider, Lichtenberg und Kühn. Im Figürlichen hatte der im vergangenen Jahr gefallene Josef Schmid die tonige Malerei der Diez-Schule mit den Ausdrucksmitteln des Impressionismus eigentümlich verquickt, während Robert Engels als gewandter Eklektiker aus verschiedenartigen Elementen, unter denen die Erinnerung an Daumiers malerisches Pathos vorherrscht, zu einer besonderen Gestaltungsart gelangte. Als eine frische malerische Kraft mit virtuosen Fähigkeiten ist endlich in den letzten Jahren der Tiermaler Otto Dill hervorgetreten, der zwar in kleinen Kompositionen zur herkömmlichen Bildform neigt, in seinen großen Tierbildern aber die Wucht reinster Unmittelbarkeit besitzt.

Von dem Zufälligen, Unberechenbaren, das der impressionistischen Kunst sowohl im Bildausschnitt als auch im malerischen Vortrag eigentümlich ist, strebt nun die jüngste Phase der Malerei wieder zu einem nicht nur stofflich, sondern namentlich koloristisch fester gefügten Bildaufbau. Gerade in München war, dank der Tradition von Cornelius und den eklektischen Neigungen in der zweiten Jahrhunderthälfte, der Sinn für die monumentale Komposition nie ganz erloschen, und in der dekorativen Malerei müssen im wesentlichen auch noch heute für

ganz Deutschland die Münchener Künstler einspringen. Hier hatte vor allem Franz von Stuck neue Ideen gebracht, auf die Julius Diez, mit einer Neigung zum Gewerblichen, in seinen phantasievollen, prächtig kolorierten Dekorationen höchst selbständig einging; auch Erscheinungen, wie Köppen, Baierl oder Baumhauer wären ohne die Anregung von Stuck nicht zu denken.

Andere Wege zur Verwirklichung großer dekorativer Gedanken suchten um die Jahrhundertwende Becker-Gundahl und namentlich die Mitglieder der „Scholle“, unter denen sich von Anfang an Fritz Erler als Führer auszeichnete. Seine eigentümliche flächenhafte Übertragung der Körper, der sich ein helles, kalkiges Kolorit mühelos anpaßte, wies ihn naturgemäß auf die Ausmalung großer Wandflächen. Nach der gleichen Richtung hat in neuerer Zeit auch Hans Lesker gestrebt, der vom Krieg hingerafft wurde, ehe er zur rechten Klärung seiner Absichten gelangt war.

Alle diese Künstler schließen sich auch in dem Sinn zu einer recht eigentlich Münchener Gruppe zusammen, als ihre Bestrebungen außerhalb unserer Stadt nirgends dauernd Wurzeln zu fassen vermocht haben. Erst durch den Einfluß van Goghs und Cézannes, also abermals durch Anregungen von jenseits der westlichen Landesgrenze, wurde die Bemühung um eine monumentale und zugleich geistig verinnerlichte Malerei wieder die Sache der gesamten deutschen Kunst und zugleich mit diesem tieferen neuen Impuls schien das Bewußtsein zu erwachen, daß der stark artistische Charakter des Impressionismus das künstlerische Ausdrucksbedürfnis unserer Rasse eigentlich nie ganz befriedigt hatte. Diese neuen Ideen, die man unter dem odiosen Namen „Expressionismus“ zusammenzufassen sich gewöhnt hat, fanden denn auch eine viel breitere und selbständigere Verarbeitung als ehedem der Impressionismus, weil die stärkere Betonung eines idealen Gehaltes den natürlichen Anlagen des Deutschen reichere Anknüpfungs- und Entwicklungmöglichkeiten bot. In der Tat besteht heute mehr als je die Aussicht, daß Deutschland seine Abhängigkeit von der französischen Malerei überwindet, die mit Ausnahme des den gegenwärtigen Bestrebungen in gewissem Sinne parallelen Nazarenertums, nun schon zweieinhalb Jahrhunderte dauert. Die Frage aber, wo innerhalb Deutschlands die neue Kunst ihren Mittelpunkt finden wird, hat sich bisher noch nicht mit jener Bestimmtheit zugunsten von Berlin entschieden, wie beim Impressionismus, ja es sprechen manche Faktoren dafür, daß München den verlorenen Vorrang wieder erlangen könnte, weil die natürliche Anlage zu bildhafter Gestaltung idealer Stoffe, die heute für die internationale Stellung der gesamten deutschen Kunst einen Vorsprung bedeutet, im Süden des Reiches von jeher am stärksten ausgeprägt war.

Bei aller Problematik der jüngsten Kunst und bei den nicht zu leugnenden Fehlgriffen ihrer Ausstellungen wird sich daher doch gerade München um die Pflege der jung aufstrebenden Keime ernstlich zu bemühen haben. Es heißt gewiß nicht aus kritikloser Begeisterung für den Fortschritt oder aus Unterschätzung des Altbewährten der neuen Kunst das Wort reden, wenn man in einer Stadt,

die ohnehin ihren Vorrang in der Kunst bedroht sieht, die Notwendigkeit betont, ebenso wie auf anderen Gebieten, auch in der Kunstpolitik für die Zukunft zu bauen.

Mit einem Einschlag von zarter, gefälliger Empfindsamkeit hat Carl Schwalbach die Richtung eines streng formalen Figurenaufbaus im Rahmen des Staffeleibildes verfolgt und bis an die Grenze kubistischer Auflösung dringt Edwin Scharff in seinen traumhaft entrückten Visionen. Ihm steht der Schweizer A. H. Pellegrini mit der durchgeistigten Ausdrucksfähigkeit seiner Figuren gegenüber, deren kompositionelle Bedeutung unmittelbar an Marées anknüpft.

Suchen diese Künstler mehr im Figürlichen, Zeichnerischen die monumentale Gesetzmäßigkeit des Bildaufbaus zurückzugewinnen, die die Impressionisten verloren hatten, so stellen andere vorwiegend die Farbe in den Dienst einer bildnerischen Synthese. Bei starken Anklängen an den Impressionismus — namentlich im Bildausschnitt — hat Julius Hess eine Skala von vornehmen, vollklingenden Farbtönen aufgestellt, die der Erscheinung seiner Werke eine altmeisterliche Stetigkeit verleiht, ohne jedoch durch starre Eintönigkeit zu ermüden. Noch üppiger in den Tönen und ebenfalls nicht ohne fühlbare Verknüpfung mit der älteren Münchener Schule hat sich in den letzten Jahren der Kolorismus Julius Hüthers verheißungsvoll entwickelt. Eine ähnliche Abgeschlossenheit der farbigen Wirkung besitzt, bei sehr viel lebhafterem, wechselvollerem Temperament, Maria Caspar-Filser, die zugleich den Stoff auch geistig tiefer zu durchdringen und zu einheitlichem Ausdruck zu erheben strebt. In dieser Hinsicht geht ihr Gemahl Karl Caspar ihr voran, bei dem die Verinnerlichung der religiösen Vorwürfe in ihrer koloristischen Gestaltung den adäquaten Ausdruck sucht. Die Sonderausstellung des Künstlers, die im Oktober 1917 in der Galerie Thanhauser stattfand, zählte zu den wenigen ganz überzeugenden Eindrücken der jüngsten Kunst, die uns das Jahr schenkte. Noch weiter geht Oskar Coester in der Vergeistigung des Gegenständlichen, sei es in den klassizistisch komponierten Landschaften mit den seltsam flimmernden, blaugrünen Tönen, sei es in Bildnissen von fast krankhafter psychischer Erregung.

Wenn die nüchterne Klassifizierung künstlerischer Individuen, wie sie hier im Interesse einer leicht faßlichen Übersicht entworfen wurde, schon an sich trocken und gewaltsam ausfallen muß, so hält sie für die neuesten Erscheinungen, deren Wert und Tragweite wir noch nicht abzusehen vermögen, naturgemäß am wenigsten stich. Anderseits aber braucht man kein Reaktionär zu sein, um zu erkennen, daß der heute übliche Kult des Neuen und immer Neuesten gerade auf dem Gebiete der Kunst, wo objektiver Fortschritt, d. h. ein Weiterbauen und sich Vervollkommnen im Sinn der Wissenschaften nicht stattfindet, sich durchaus nicht immer rechtfertigt, sondern oft nur reiche Kräfte nutzlos vergeudet. Bei voller Anerkennung der Gesamtentwicklung der Malerei bis auf die extremsten Äußerungen der Modernen, oder vielmehr: überzeugt von einer gewissen

psychologischen — nicht künstlerischen — immanenten Notwendigkeit auch in den Auswüchsen unserer kühnsten Sezessionisten, können wir doch dem Heute auf Kosten der Vergangenheit in unserem Werturteil keinerlei grundsätzlichen Vorschuß gewähren. Es kann in unserer Zeit nicht dringlich genug wiederholt werden, daß im Wert einer künstlerischen Leistung nur die persönliche Gestaltungskraft des Einzelnen den Ausschlag gibt, gleichgültig, welcher Tradition oder Strömung er angehören mag. Je eingehender wir uns mit Kunst befassen, je mannigfaltigere Eindrücke wir in uns aufnehmen, umso zwingender werden wir immer wieder auf diesen einzig feststehenden Maßstab in künstlerischen Fragen zurückgewiesen. Die junge Kunst kann dabei nur gewinnen, denn gerade an einem Ort wie München, der in der vorigen Generation eine Malerschule von stärkster Einheitlichkeit erlebt hat, trägt diese strenge Einstellung des Urteils auf den persönlichen Wert des Einzelnen dazu bei, das Vergangene nicht kritiklos zu überschätzen, sondern auch hier die wenigen führenden Geister von der Menge der Mitläufer, das Kühne vom Durchschnittlichen zu unterscheiden und damit den Druck einer Tradition zu lindern, der auf den heute schaffenden Künstlern schwer lastet. Gerade hier, wo die verschiedenartigsten künstlerischen Anschauungen von z. T. starken Talenten vertreten werden, muß die Erkenntnis herrschend bleiben, daß es sich nicht um Parteinahme und Politik, sondern um die über allen Tendenzen stehende Sache, die Kunst, handelt.

R. OLDENBOURG.

GRAPHIK

GRAPHIK ist vom Entwicklungsstandpunkt aus ja nur ein Teil der zweidimensionalen Kunst, in der schon vor dem Kriege die größten Umwälzungen begannen. Es hat sich ein heißer Kampf entwickelt, so heiß und so ehrlich, wie irgend einer zuvor, der Epoche machte. Auf den verheerenden, für die Zeit so bezeichnenden, schnellschaffenden Impressionismus mit seinen verblüffenden Ausschnitten aus der Natur mußte der Rückschlag kommen. Seine Reize stumpften sich ab, man sah nur mehr billige Schalheit, sehnte sich nach geistigem Inhalt und langsam bauender Gesetzmäßigkeit. Die Wellen der großen Wandlung gebaren den Spanier El Greco und den primitiven Holzschnitt wieder, diesen nicht zuletzt wegen seines wundervollen mystischen Kolorits. Es formt sich heute ein neuer Stil. — Aus diesen schweren Kämpfen auf dem Gebiete der darstellenden Kunst profitierten die realen Künste: Architektur und Kunstgewerbe, die vor dem Krieg allein klar die deutsche Rasse von den fremden schieden, wirklich ihre alleinige Errungenschaft bildeten. — Daß der neue Stil der darstellenden Kunst sich nahezu gleichzeitig auf Europa niederließ, wie ein Riesenspinngewebe — selbst im konservativen England, im Whitechapel, machte sie 1914 Aufsehen —, das konnte stutzig machen. Man war vor dem Krieg ja mit der Erscheinung schneller, über die Rassengrenzen fegender Kunstwellen vertraut. Aber diese letzte Art der Stilwerdung bedeutete doch die Krönung der himmelstürzenden, weder Zeit noch Raum achtenden Vorkriegsentwicklung. Der Krieg hat mit furchtbar schwerer Hand das Rad zurückgedreht, daß wir uns nicht verlieren sollten in der Leere des Internationalismus.

Tatsache ist, daß die neue Kunst marschiert und daß sie ihre nicht zu unterschätzenden Erfolge nicht zuletzt ihrer in breiten Maßen vorgehenden Graphik verdankt. Es ist an sich wohl reizvoll, in solchen Gärungszeiten einen Überblick zu versuchen.

Auch in München scheiden sich die Gruppen klar voneinander. 1917 stellten ja die alte Künstlergenossenschaft und die alte Sezession gemeinsam im Glaspalast aus, gegen den gemeinsamen Feind, die neue Sezession, die außerhalb tagte. Ein paar, unter unsäglichem Wust verlorene wirkliche Größen bei der Künstlergenossenschaft, aber bezeichnenderweise bei weitem die höchsten Verkaufsziffern, bei der alten Sezession viel werbendes Lächeln, so dünkt es heute, aus der Erkenntnis verlorenen Spiels. Bei den Alten Sieger vielleicht ein

Rückschauender, Stahl, bei der alten Sezession alles überragend ein Graphiker mit glänzenden Bildnissen: Olaf Gulbransson. Er schlägt außerordentlich geistvoll die heutige Gesellschaft mit Peitschenhieben. Bei der neuen Sezession immer noch das gleiche Bild: Kampf. Vom großen Standpunkt der Kunstgeschichte aus in jedem Querschnitt ziemliche Mittelmäßigkeit. Was aber in den Gemäldeausstellungen der letzten Jahre sämtlich besonders unangenehm auffiel, das waren die Überläufer, aus der Bahn geworfen von den Neuesten. Impressionisten von wirklichem Rang haben mit ihnen die Paletten getauscht, haben ihre eigenen Figuren mit geisterhaften „Augenrändern" umzogen, als ob es nur gälte, eine neue Mode mitzumachen.

Davon hat sich Graphik freigehalten. Graphik ist stiller und charaktervoller. Man denke nur an den Zwiespalt von Graphik und Malerei schon bei Dürer! Es sind überhaupt Anzeichen vorhanden, die auf eine neue Siegeslaufbahn der Graphik deuten. Es weitet sich der Kreis der absoluten Graphiker, wie der Künstler, die zeitweise wegstreben von der Malerei und ihrer verwirrenden und so leicht verbilligenden Sprache und sich danach sehnen, in aller Stille auf kleinster Platte oder kleinstem Stein ihre Gesichte von der Seele schreiben zu dürfen. Daneben laufen viele äußere Gründe. Der im modernen Kunstgewerbe so starke Ruf nach Handarbeit ruft die Graphik auf den Plan, wo die Technik allwöchentlich ein neues, wenn auch noch so glänzendes, letzten Endes aber eben doch mechanisches Reproduktionsverfahren erfindet. Aus ihm geht natürlich auch das verstärkte Verlangen des kunstgewerblich völlig auf der Höhe stehenden Buches nach guten Illustrationen hervor. Die Graphikauktionen sind in die Reihe der großen Kunstmarktereignisse eingetreten. —

Zu der an sich schon erschwerenden Tatsache, daß die gesamte darstellende Kunst in einem schweren Gärungsprozeß sich befindet, kommt also noch ein weiteres lähmendes Moment: Viele im Feld, irritiert alle, die draußen und die daheim. Es hat sich klar erwiesen, daß die gesamte, bildende Kunst auf diesen Krieg, von ein paar Zufallstreffern abgesehen, keine einzige, wirklich große Antwort zu geben wußte. Und deshalb ist auch, was viele bei der zeitlichen Festlegung erwarten möchten, Kriegsgraphik möglichst vermieden. Auch alle Münchener Ausstellungen der letzten Jahre waren voll davon. Es erschienen auch hier Kriegsbilderbogen. Aber das waren alles nur schwere Sünden, die auf diesem Gebiete begangen wurden. Die Militärverwaltung ließ auch Münchener Kriegsmaler und Zeichner zu. Manch guter Graphiker, auch Münchens, hat sich damit sein künstlerisches Grab geschaufelt. Sie brachten „Photographien" von Todesszenen mit, farbige Impressionen von den Schlachtfeldern und Militärbildnisse, die einen so niedrig wie die anderen. Und die Modernsten brachten aus ihren extremsten Reihen Schwingungen von Drähten im luftleeren Raum, die die Erschütterung des unten auf der Erde tobenden furchtbarsten aller Kriege hervorbringt. Nirgends steht die Kraft, die solchem Ereignis gewachsen wäre.

Auch der Simplizissimus, das künstlerisch weitaus hochstehendste illustrierte Blatt Deutschlands, hat durch den Krieg eingebüßt. Es gehört viel guter Wille dazu, diesem radikalsten Blatt des Friedens seine heutige Nationalität zu glauben. Und unter dieser Umstellung litt auch das künstlerische Gesamtniveau des Blattes merklich.

Es wurde versucht, die paar gegenwärtig in München aus dem Getriebe ragenden Erscheinungen in typischen Beispielen festzuhalten:

Von den Alten:

Olaf Gulbransson mit einem herrlichen Bildnis des Münchener Hofschauspielers Dreher. Es wurde absichtlich von seinen Illustrationen zum Simplizissimus hier abgesehen, wie das gleiche Prinzip auch bei den Fliegenden angewandt wurde.*) Langes illustrieren ermüdet. Deshalb wurde bei diesen Künstlern aus dem Atelier herausgegriffen. Rolf von Hörschelmann, der liebenswürdige Lyriker mit seinem mächtig gewachsenen, struppigen Selbstbildnis. Kirchner mit einer seiner feinen, kleinen Landschaften. Toni v. Stadler, dessen Tod einen wirklich schweren Verlust für die Münchener Kunst bedeutet, mit einer seiner letzten, seltenen Lithographien. Ferdinand Stäger, der hier süß schmachtend die Wiener Note vertritt, mit einem Bild aus seinem Zyklus in der Leisching-Ausgabe. Stockmann mit einer seiner empfindungsvollen, eben im Krieg erst angewandten, feinen Federzeichnungen.

Von den Neuen:

Dora Brandenburg-Polster, die einzige Frau dieser Übersicht, die schon mit ihrer Ausstellung bei Schmidt-Bertsch in diesem Frühjahr viel versprach und sich in dem größten graphischen Ereignis Münchens in diesem Krieg, der heurigen Frühjahrsausstellung der neuen Sezession bei Caspari, hielt. Es ist eines ihrer letzten Werke gewählt, wo sie versucht, ihre ausgezeichneten früheren sonnengetränkten Impressionen in Energie umzusetzen. In dieser Ausstellung bei Caspari ragt ein Künstler besonders hervor, Caspar, und der bayerische Staat ist zur Erwerbung des dort ebenfalls ausgestellten und hier abgebildeten Werkes „Begegnung" zu beglückwünschen. Der Ausdruck solcher Innigkeit war einem die letzten Jahre entfallen gewesen. Von Engert, dem unermüdlich geistvollen Silhouettenschneider ist eine Bildnisradierung von ausgezeichneter Charakteristik gezeigt. Bruno Goldschmidt mit seinen schwer akzentuierten Rhythmen ist mit letzten Holzschnitten vertreten. Klee's Beziehungen zweier Pendel sind das Extremste der ganzen Schau, ein vor allem graphologisch bemerkenswertes Hinschreiben von Gebilden aus luftleerem Raum. Die Konsequenz verbietet ein Zurückgehen bei diesem Künstler auf frühere Jahre, das ihm sicher manchen Freund gewinnen würde. Klee zeigt in seinen Radierungen vor 10 und 15 Jahren ein großes Können. Die psychologische Rechtfertigung

*) Aus diesem Grunde wurde auch auf die Vertretung Th. Th. Heines verzichtet, von dem andre als Simplizissimuszeichnungen nicht zu erhalten waren.

solcher Abstrakte wie die Beziehungen zweier Pendel mag eine spätere Zeit erbringen. München ist im großen ganzen von solchen Erscheinungen weniger überschwemmt als der Norden. Kubin ist eine zweifellos starke künstlerische Persönlichkeit. Seine „Blätter mit dem Tod“, in der Reihe sich allerdings abschwächend, gehören zum besten der heutigen deutschen Graphik. Schinnerer ist mit Kriegsgraphik vertreten. Er ist einer der wenigen, bei denen die künstlerische Qualität über dem Gegenstand nicht leidet. Das gleiche gilt von dem ganz jungen Joseph Weiß, bei dem nicht zuletzt auch die außerordentliche technische Reinheit überrascht.

Dr. K. WEINMAYER

PLASTIK

WESEN der Plastik ist Gefühl in der Raumtiefe. Im körperhaften, dem geistigen Tastsinn antwortenden Reiz des Gegenständlichen wird der Zustand geboren, der die Beziehungen schafft zwischen Werk und Welt. Zwang, Notwendigkeit, Überzeugung muß in der Seele des Menschen aufwachen, dem es um ein Verstehen ist. Das Werk muß sprechen, nicht Schöpfer und Umwelt. Also Ausdruck, Kraft, Wille und — wenn es nicht anders sein kann — Gewalt. Von Anmut soll man erst reden jenseits dieser Grenze. Die Schönheit ist keine Spezialität bestimmter Möglichkeiten. Sie gehört dem Mutigen, dem Freien von der Kleinheit der Verbindlichkeiten, dem, der Herz und Stirn hat für ein Gefühl. Sie gehört wahrhaft dem, für den die List des geschickten, gedankenarmen Artisten nichts gilt.

Am Werdenden wird die Stärke gemessen, die einer künstlerischen Gemeinschaft eignet; denn das Große, Vollendete steht allezeit für sich. Es verleiht dem Boden, auf dem es wächst, die Unvergänglichkeit. Aber es wird höchstens geahnt an dem Kreise seiner Umwelt.

So nennen wir den Namen Hildebrand, wenn von der Münchener Bildnerei der Gegenwart die Rede ist. Als Maßstab für den losgelösten Wert der Münchener Kunst. Nicht als Maßstab für die Wertung der Künstler. Ihnen, den Starken, die den eigentlichen Boden der Münchener Plastik schufen und schaffen, soll darum nicht Unrecht geschehen. Aber Hildebrands Kunst ist die Einheit in der Vielheit, das Schwergewicht der flüchtigen Vielgestalt, das Maß und der Weg im Wollen und Vollbringen der großen Münchener Bildnerei überall, wo diese auf ihrem Boden steht. Das Antlitz der Hildebrandschen Muse schaut aus dem statuarischen München der Gegenwart. Darum, weil Hildebrands Kunst fortwährend eine neue Wirklichkeit zeugt, weil sie stark ist und vertraut zugleich. Wir lieben seine Kunst zuletzt nicht als ein Persönliches, wir lieben sie als Wert. Nicht die Werke, die er für das Monumentalbild Münchens schuf, bedingen seine Stelle in dem Werdegang und dem Gepräge der Münchener Plastik von heute; das tut das Wesen seiner Kunst.

Das plastische München der letzten hundert Jahre ist ein eigen Bild. Keiner von den Erfolgen, den Architektur, Malerei, Kunstgewerbe innerhalb dieser Zeit andauernder oder vorübergehender für sich beanspruchen durften, ist der Plastik beschert. Ein überreiches Leben, getragen von den Namen Cuvilliés, Günther,

Straub und Boos, liegt voraus. Haus- und Kirchenfassade, Altar und Grabmal zeugen von einer hochentwickelten einheitlichen Kunst, die neben der Architektur und Malerei des Münchener Rokoko ebenbürtig, in manchem überragend auftritt. Daß diese frohe, festgewurzelte und temperamentreiche Art versiegen mußte!

Der Architektur der Ludovicianischen Periode die Schuld daran zuzuschreiben, liegt nahe, ist aber nicht begründet. Der straffe Wille Klenzescher Genialität schenkt wohl den Aufgaben plastischer Kunst nicht mehr den breiten Raum schmuckhafter Freundlichkeit, den Rokoko und Frühklassizismus übrig hatten. Aber sonst liegt in dem künstlerischen Wesen der Frühzeit des 19. Jahrhunderts durchaus keine Absicht, die plastische Darstellung fernzuhalten. In Norddeutschland, namentlich Berlin, hat die plastische Kunst zur gleichen Zeit neben einer starken Architektur mit Schadow, Rauch und Rietschel sich als die noch stärkere Ausdrucksform der Zeitkunst bewiesen, in München ist Rauchs Denkmal des Königs Max Joseph neben der Flut Schwanthalerscher Statuen nicht gesehen worden. Ludwig Schwanthalers (1802—1848) mehr kräftige als glückliche Alleinherrschaft bleibt die Signatur für die stilistische Ausdrucksform der Münchener Plastik bis in die sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Neben ihm, Monumentalbildhauer der Ludovicianischen Zeit, kommen die wenigen und im allgemeinen nicht starken zeitgenössischen Kräfte — der einzige Konrad Eberhard (1768—1859) verliert sich nach großen Anfängen in der Theorie der Nazarener — nicht zur Geltung. Groß angelegt, wie sein Hauptwerk, die Bavaria, bleibt Schwanthalers Schaffen ein Mittelding zwischen lebhaftem und weitgehendem Wollen und nicht zureichender Kraft. Das positivste Ergebnis seiner Zeit für die kommende Plastik wurde die Entstehung der Münchener Erzgießerei, die unter Ferdinand von Miller (1813–1887) zum internationalen Betrieb aufwuchs.

Die Neugotik der vierziger und fünfziger Jahre fand in dem Tiroler Josef Knabl (1819–1881) einen mehr liebenswürdigen als begabten Künstler, der — bezeichnend für die Zeit — auf die Dauer seine eigene, nicht unbedeutende Kraft nicht von der Industrie hat freihalten können. Das erfreulichste Denkmal seiner Generation, in der die Stilretrospektive ihre verwirrenden Netze über Kunst und Meinung stärker und stärker legt, ist der Fischbrunnen Konrad Knolls auf dem Münchener Marienplatz (1865), der zwar sein bestes den Renaissancebrunnen Augsburgs oder Nürnbergs entlehnt, aber immerhin in seiner leichten, maßvollen Komposition als Monument im Platzbild seine Stelle gut ausfüllt.

Mit der bedeutenden Liebigstatue von Michael Wagmüller (1829—1881) ist die Wendung zum modernen Programm der Münchener Plastik zum erstenmal eindeutig vorausgesagt. Dem Schaffen seiner Umgebung weit vorgreifend bahnt dieses letzte Werk eines stark begabten Talentes wieder den Weg zur tektonischen Selbständigkeit des Standbildes an — ein Versuch, der zu seiner Zeit über dem allgemeinen Trieb zum Malerischen eine Tat bedeutet. Was das Zeitalter König Ludwigs II. an plastischen Aufgaben der Münchener Kunst sonst zu geben

vermochte, war dem Umfang nach reich genug, nicht aber in seinem Wert. Durch die Wiederbelebung barocker Formanschauungen erwuchs der im Malerischen reichlich gesättigten Generation der Bildhauer noch eine weitere Gefahr zum Aufgehen im dekorativ Wirkungsvollen. Das Dekorative war von jeher eine Versuchung auf dem Münchener Boden. In den achtziger und neunziger Jahren drohte das malerische Element die Gewaltherrschaft an sich zu reißen. Hildebrand ist die Rückkehr zur Tektonik.

Hildebrands Kunst ist von Anfang beständiger als der Tag. Denn wir finden in seinem Schaffen keine Entwicklung. Ich meine Entwicklung in dem Sinne, der eine zusammenzählende Vermehrung von Eigenschaften begreift. Man bedenke: der Schöpfer der Lunette (Familienrelief) — der Zeitgenosse von Böcklin und Hans v. Marées — und der Meister des Reliefs der Gertrud Schuster-Woldan. Lange Jahre liegen zwischen beiden Werken. Ungezählte Möglichkeiten hat die bildende Kunst inzwischen erlebt. Nur hier unverrückt ein Ausdruck, eine Form, ein Wille. Eine Form, die vielleicht noch mehr ins Reich des Geistigen hinabtauchte.

Man sagt, der Wert der Kunst liege in der verklärten Abspiegelung des Lebensgefühls der Zeit. Fragt sich nur: Was eignet der Zeit? Wirklichkeit, selbst bis zur Aktualität gesteigerte, braucht darum nicht auszuscheiden aus dem Kreis dessen, was erstrebt und gewünscht werden kann und darf. Künstlertum heißt auch Mittler sein für Verbindlichkeiten, die über heute und gestern gelten. Temperamentvolle Gestalter haben zu jeder Zeit ihr Eigenstes gegeben durch die Sprache des Tages. Ein Beispiel: erinnern wir uns des Bildschnitzers Hans Leinberger von Landshut, des stärksten Bändigers des pathetischen Faltenstils in der altbayerischen Spätgotik. Weder hat Leinberger solche Zeitform erfunden, noch ging er ihr aus dem Wege; gerade er holte aus dem Wortschatz seiner künstlerischen Umwelt den Wohllaut und die stürmische Kraft seiner Formsprache.

An der Schwelle zwischen Impressionismus und Ausdruckskunst fällt es allerdings schwer, von Zeitstil reden zu wollen. Wer auf der Erde steht, kann nicht ihren Glanz am gestirnten Himmel schauen. Die Zusammenhänge zwischen gestern und morgen werden erlebt, nicht betrachtet.

In Hildebrands Werken liegt ein starkes Sich-Besinnen, ein ruhend Maß ewig gleicher Form, wie es nur jenseits des Talentes geboren wird.

Eine Zusammenfassung der Münchener Plastik der jüngsten Vergangenheit will in diesem Rahmen weder Prüfung sein noch Nachruf. Eher ein Eindruck, wie man ihn empfängt, wenn man zum erstenmal eine Kunstausstellung betritt. Man fragt nicht, was der eine oder der andere Künstler bedeuten wird, sondern was anreizend ist an dieser Kunst überhaupt. Welches die treibenden Kräfte sind und welches der Weg durch die Vielheit der Einzelerscheinungen. Daß es sich im ganzen um eine organische Einheit handelt, ist eine selbstverständliche Voraussetzung, die nicht gesagt werden sollte.

Mit dem letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts stellt sich die Münchener Plastik auf neue Ziele ein. Ein starkes Lernen an alter Kunst, das im Kreise um Gedon zu Hause ist, tritt mit der alten Aufgabe plastischen Sehens wieder in engeres Verhältnis: Relief und Einbildigkeit heißt die Note, die dem Rokoko und Frühklassizismus seine sichere Stellung in der Bildnerei anwies. Dementsprechend wird die Zahl an Standbildern geringer, das Schaffensbereich der Schmuckplastik größer. Mit Pruska führt der Weg zur modernen dekorativen Plastik Münchens, wie sie heute Seidler am stärksten pflegt. Diese Richtung verdient besonderer Beachtung, weil mit ihr ein stark eigenes und bodenständiges Talent vorbildlich für weite Kreise über München hinaus geworden ist. Der Aufstieg zur plastischen Schmuckform in der Architektur, in der angewandten Kunst, wie ihn die letzten zehn Jahre zeigen, ist kein müheloser; mit ihm wurde ein vielversprechendes Stück Arbeit geleistet. Das zeigt ein Vergleich zwischen der Architekturplastik des Maximilianstils und den Figuren Wrbas. Das zeigt endlich eine so in sich abgeglichene und bis in die Spitzen ihrer Oberfläche empfundene Kunst wie die Wackerles. Mit Wackerle hat die artige Schmuckfreudigkeit dekorativer Auffassung eine Höhe der Richtung bestiegen, wie sie nur ein sicherer Gestalter beschreiten kann und darf.

Das alles möchte den Eindruck erwecken, als ob die Münchener Plastik von dem Mittelpunkt bildnerischer Notwendigkeit, der Monumentalplastik, abgerückt sei. Wenn der Begriff monumentaler Kunst mit Dimensionen zu umschreiben wäre, dann müßte die Frage vielleicht bejaht werden. Einer durchaus in intimen Anschauungen aufgewachsenen Kunst ist die Kraft der verallgemeinernden Abstraktion nicht gegeben. Insoweit ist ein Weniger an monumentalen Eigenschaften an der modernen Plastik Münchens zuzugestehen. Nicht zu vergessen, daß hier ein Mangel der Zeit überhaupt vorliegt, die das Problem rein plastischer Auswertung des Begriffes vom Helden kaum einmal in Erwägung zieht. Aber es bleibt abzuwarten, was sich vorbereitet.

Erste und letzte Aufgabe der Figuralplastik von heute ist das Porträt, Porträt im weitesten Sinne vom Standbild bis zum Bildnisrelief der Medaille. Das Porträt bedeutet dem Bildhauer etwa das, was der zentrale Innenraum dem Architekten. In Kulturen, wo der Raum keine greifbare Gestalt annimmt, wird das Porträt kein Problem. Etwa in der Gotik. Das Porträt zwingt den Künstler zum Persönlichen. Je mehr das Menschliche, Erdengeborene zum Maß der Dinge wird im Ethos einer Zeit, umso höher steigt die Kunst des Porträts. Sie entwickelt sich in Zeiten der Ruhe. Der Gegensatz dazu ist der Typus. Das Typische wird geboren in den Zeiten der Unruhe, in den Zeiten der Rassenmischungen von Gedanken und Menschen. Persönlichkeit heißt: Ausdehnung, Fläche, Raum —, Typus: Richtung, Tiefe, Zeit.

Auch im Bereich des Porträtartigen selbst ist der Dualismus zu verfolgen. Pole heißen hier: Monument und Büste oder weiter gefaßt: Rundbild und Relief. Letzten Endes sind es die Gegensätze: tektonische oder zeichnende

Gestaltung. Eine Epoche der Malerei wird in der Plastik notwendig eine Epoche des Reliefs, der Büste. Das gilt von der Gegenwart, jedenfalls von der jüngstvergangenen.

Wir legen nicht umsonst heute so großen Wert auf Silhouette und Flächenwirkung, so besonderen Nachdruck auf die Form und auf den letzten Reiz beruhigter und bewegter Flächen in einem Wechselspiel, dessen Zusammenhänge dem ausgeglichenen Empfinden entgegenkommen. Starke, gefühlsmäßig empfundene Kontrapunktistik bedeutet die andere Hälfte dieser Art künstlerischen Sehens. Ich denke, um ein Gleichnis zu gebrauchen, an den Wittelsbacher Brunnen Hildebrands und die Pylonen mit den Löwen Bleekers vor dem Polizeigebäude Fischers. Unser Empfinden ist, wie der Impressionismus überhaupt, im Grunde ein Vorgang, der zu den Verkörperungen klassizistischer Auffassung zählt, vielleicht die letzte.

Wer die Summe aus den gegensätzlichen Werten dieser Plastik finden will, der stelle Künstler wie Hermann Hahn und Bernhard Bleeker nebeneinander. Bilder der Ruhe und Bilder des Temperaments, aber beide eingespannt in den einheitlichen Rahmen einer strengen Formgerechtigkeit. Bei Hahn der gleichzeitig klare und verblüffende Vortrag vom Schlag des geistvollen Journalisten, bei Bleeker das aufwühlende gespannte Gestalten des Dichters. Die Parallelen dieses Dualismus von Form und Bewegtheit ließen sich noch weiter ziehen durch das ganze Gefüge figürlicher Bildnerei. Und lediglich das will mit den genannten Namen gesagt werden.

Daß die Schmuckplastik die selbständigsten Eigenschaften besitzt neben den zwei Schwestern Figuralplastik und Kleinkunst, erklärt sich aus dem Wesen unserer Architektur. Der Schmuckplastik kommt am stärksten zu gut, daß die Münchener Architektur zuerst von allen Ausdrucksformen künstlerischer Betätigung ihren eigenen Boden gefunden und erobert hat. Das, was Hildebrand als erster wieder von der Plastik forderte: das Besinnen auf die Einheit der Grenzen ihres Wesens. Die Irrwege einer unklaren Sensation vom Malerischen wurden in der Architektur rascher auf die gerade Bahn des Werkhaften, Tektonisch-Wahren zurückgelenkt. Der gesunde und gerade Sinn und der frische, heiterlaunische Zug an der Schmuckplastik gibt den besten Beweis dafür, daß sie von guter Heimat ist. Man darf nur überschauen, was Floßmann, Kurz, Düll-Pezold, Bradl, Heilmaier u. a. im letzten Jahrzehnt für unsere Brücken und Brunnen arbeiteten, man braucht sich nur der Namen Killer, Resch, Römer, Albertshofer, Seidler zu erinnern an unseren öffentlichen Gebäuden und Wohnhäusern.

Ornamentale Vielseitigkeit gehört zu den negativen Eigenschaften impressionistischer Kultur. In diesem Märchenreichtum der Schmuckformen liegt gleichzeitig das verlockend Gefällige und betörend Einleuchtende stetiger Neuheit. Eine vergängliche Welt des Geschmacks für den Tag. Das ist nicht zu vergessen. Aber, daß daran gegenüber der Münchener Schmuckplastik erinnert

werden darf, halte ich für den besten Beweis ihrer Kraft. Sie ist keine Festdekoration, obwohl München die Stadt der Festdekorationen ist. Und das dankt sie ganz der Tektonik.

Zur Beurteilung des inneren Wesens der Schmuckplastik muß auf den lang geforderten Lehrsatz neuzeitlicher Tektonik von der Gegensätzlichkeit architektonischer Masse und plastischer Zierform zurückgegriffen werden. Die Aufgabe des Bildhauers ist damit wieder auf ihre eigensten Füße gestellt worden. Verinnerlichung, Stärke persönlicher Formsprache, Vertiefung bildnerischer Symbolik wurden kraftvoll und lebendig heraufgehoben. Aber — was gleichfalls gesagt sein will — auf der anderen Seite dieser Lehre steht die blutlose Gefälligkeit, die — sehr zu Unrecht für das Kunstgewerbe, aber bezeichnend für unsere Zeit sogenannte „kunstgewerbliche" Dekoration. Das richtige Maß und Verhältnis von Bau und bildnerischem Schmuck moderner Prägung im Sinn der dargelegten Meinung zeigt etwa der Neubau des Polizeigebäudes.

Das Geltungsbereich unserer Schmuckplastik wäre nur unvollkommen umschrieben, wollte man von der Christlichen Kunst schweigen. Schließlich ist gerade letztere, die notwendig mit Umschränkungen hart an der Sphäre des absichtlich Bestimmten arbeitet, ein Wertmesser objektiver Schätzung. Ornamentale Auffassung und traditionelle Bindung sind auf diesem Boden mehr als eine eigenwillige Laune Um streng wahr zu sein: die konventionelle Furcht und Scham vor dem Gefühl ist Zeitkrankheit, nicht gelegentliche Erscheinung Christlicher Kunst. Wo diese auf mehr neutralen Boden steht, wie bei der Grabmalskunst, hat sie sich mit gutem Recht den Ruf vorbildlicher Geltung errungen.

Gemessen am Verhältnis zwischen Werk und Betrachter kommt der plastischen Kleinkunst die günstigste Stellung zu. Nicht wegen ihrer größten Verbreitung. Diese bewirkte nur letzten Endes eine schon fast ungesunde Fruchtbarkeit. Die Kleinplastik Münchens, vorab die Medaillenkunst, ist zum reinen und eigenen künstlerischen Ausdruck durchgedrungen, das ist der Grund. Das Ringen um eine neue plastische Form hat in der Kleinkunst den Erfolg der klaren Bildmäßigkeit am unzweideutigsten gezeitigt. Vielleicht müßte man das Ergebnis dem süddeutschen Temperament zu gut schreiben, dem schließlich ein besonderer Sinn für jeden echt volkstümlichen Reiz gegeben ist. So würde sich die Art des verstorbenen Ignaz Taschner erklären. Aber das Gesicht der Medaille von heute will mehr bedeuten. Auf ihm liegt ein starker Abglanz wirklich empfundener Monumentalität: Georgii oder Gies.

Gewissermaßen kommt auch an der Kleinkunst der geschulte kunstgewerbliche Sinn des Süddeutschen zum Wort. Man möchte daran denken bei Betrachtung von Statuetten in der Art, wie sie Georg Müller oder Hans Schwegerle bilden. Ich wüßte für diese durch ein bedachtsames Haushalten so sprechende Ausdrucksweise keine bessere Erklärung als den Hinweis auf die hohe Entwicklung der Silhouette — oder soll man sagen Licht- und Schattenkunst —

der letzten zehn Jahre. Jedenfalls liegt in dem eigenen Sich-Beschränken auf die Form ein Bewußtsein neuen Ausdrucks.

Endlich ein Wort von Kriegsdokumenten. Der Weltkrieg ist ein Volkskrieg. Just an der Kunst gemessen. Da, wo künstlerische Bestrebungen dem großen Kriegsgeschehen von der hohen Warte der Unpersönlichkeit sich nähern, bleiben Wirklichkeit und Dichter merkwürdig stumm. Wir haben das an jüngsten Werken hoher Lyrik erlebt. Wir haben dagegen ab und zu Kriegslieder gelesen, die aus ungeübtestem Munde stammen. Und sie bestehen, bestehen wie ein Volkslied aus dem dreißigjährigen Krieg. Nicht das Gedankliche, Allgemeine hat die guten Schöpfungen auf seiner Seite, vielmehr das Persönliche. So etwa die Medaillen von Ludwig Gies. Da gilt die Kraft und die Tat.

Man hat wohl da und dort davon gesprochen, daß in der modernen Plastik Krisenstimmung herrscht. Der Zug zum Monumentalen ist während der Kriegsjahre voller und sehnsüchtiger gewachsen. Noch ist keineswegs zu sehen, wie das Kommende werden will. Heute liegen die Aufgaben der Plastik noch überwiegend auf dem Gebiet des Zeitgeschehens. Monumentalkunst kann einer tiefen Symbolik nicht entraten. Wird diese kommen, so ist der Weg wohl bereit. Die Kräfte sind gespannt, die Erwartungen gesammelt. Das ist der Eindruck der Münchener Bildnerei von heute.

HANS KARLINGER.

ARCHITEKTUR

DIE neuere Baugeschichte Münchens setzt mit der Regierungsperiode Ludwig des Ersten (1825—1848) ein; mit ihr sind für immer die beiden Namen Leo von Klenze und Friedrich Gärtner verbunden. Ludwig der Erste fand eine barocke Stadt sehr provinzialen Charakters vor. Einige wenige Baudenkmale der Spätgotik und der Renaissance waren in diesem gemütlich-behaglichen, städtebaulichen Gebilde stehen geblieben, ohne daß sie im Gesamtbild bestimmende Geltung gehabt hätten, abgesehen vom Dom zu U. L. Frau, über dessen „stiefelzieherliche Gestalt" sich Heinrich Heine, der kurz nach des Königs Regierungsantritt nach München übergesiedelt war, mehr geistreich als kunstkennerisch mokierte. Die schlichte Residenz, an der Nordostgrenze des damaligen Burgfriedens gelegen, sprach im Stadtbild keineswegs entscheidend mit, wie denn überhaupt der kurfürstliche Hof, auch nachdem er unter Max dem Ersten die Hofhaltung eines Königs geworden war, auf die städtebauliche und architektonische Entwicklung Münchens keinen nachhaltigen Einfluß nahm. Das München des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts trug vielmehr alle Merkmale und Züge des Hauptplatzes eines bescheidenen Bauernlandes; wichtigste Straßenzüge, wie das Tal und die Sendlingergasse, glichen Dorfstraßen, und den Mittelpunkt der Stadt bildete der Platz der Schranne, des Getreidemarktes, auf den die architektonische Umgebung abgestimmt war. Einige schöne Bauten des heute fast vergessenen Karl v. Fischer und des aus kurmainzischen Diensten über die Fürstprimas-Stadt Regensburg nach München vorgedrungenen Portugiesen d'Herigoyen, dem die bayerische Hauptstadt den für damalige Zeit bedeutenden, heute noch in seinen Massen und in seinen Proportionen angenehmen Bau des Theaters vor dem Isartor (als Bühne längst eingegangen) verdankt, waren das Erbe, das Ludwig aus jüngerer Vergangenheit antraf, als er das Ruder in die Hand bekam.

Den jungen Hofarchitekten des unternehmungslustigen und baufreudigen Königs Jerome von Westfalen, Leo von Klenze, hatte Ludwig schon gelegentlich des Wiener Kongresses kennen gelernt; seine Berufung nach München war be-

schlossene Sache, lang bevor Ludwig die Regierung antrat. Noch während Ludwigs Kronprinzenzeit hatte Klenze den Auftrag erhalten, für die antiken Kunstsammlungen, die Ludwig durch seinen Vertrauten, den Bildhauer Wagner, hatte zusammenbringen lassen, ein Gebäude, die Glyptothek, nahe der damaligen Neuhauser Gemeindeflur zu errichten. Im Jahre 1816 wurde mit dem Bau dieses jonischen Tempels begonnen. Ein Stück Griechenland stieg zwischen Vorstadtgärten und Neuhausener Kartoffeläckern empor. Die Münchener konnten sich nicht genug tun, auf das Bauwerk zu schimpfen; indessen von diesem Bau datiert die neue Architekturperiode Münchens.

Um Klenze, das Genie, und Gärtner, das Talent, um den Wiedererwecker hellenischer Stilklarheit, die er in zeitgemäße Zweckformen umzugießen verstand, und den Romantiker, der dem mittelalterlichen Bauausdruck wieder die Ehre gab, scharten sich die „dii minorum gentium", alle reich beschäftigt, den Bauaufträgen des Königs, dessen Baugesinnung auch den Staat, den Hof, die Stadt und die Bürgerschaft zu erhöhten Leistungen aufstachelte, zu genügen. Ohlmüller, Ziebland, Pertsch, Voit waren die Helfer bei dem Werke, ein neues München, ein München des ludovicianischen Mäzenats, erstehen zu lassen. Es ist festgestellt worden, daß König Ludwig aus seiner Privatschatulle nicht weniger als 18 Millionen Mark (genau 10,643,597 fl.) für insgesamt fünfundzwanzig monumentale Kunstschöpfungen aufwandte, von denen nicht weniger als zwanzig seiner Residenzstadt zugute kamen. Die meisten waren für die Aufnahme der erst durch ihn zu ihrer heutigen Bedeutung erhobenen Kunstsammlungen des Staates und des Hofes bestimmt, durch andere ehrte er das Andenken der Befreiungskämpfe, oder er erstellte sie dem Ehrenpreis hervorragender Bayern.

Die gründlich veränderte bauliche Physiognomie der Stadt, der König Ludwig auch nach seiner Thronentsagung bis in die sechziger Jahre hinein sein Interesse durch rege Bautätigkeit bewies, ist bis zu dem Zeitpunkt entscheidend geblieben, da ruckhaft, fast springend, der Aufstieg Münchens zur Großstadt erfolgte. Die kurze Bauperiode mit der Vorherrschaft Bürkleins und Riedels, der Architekten des Königs Maximilian des Zweiten, der einmal — mitten unter seinen literarischen und wissenschaftlichen Neigungen — den Drang in sich fühlte, es an Baugesinnung dem Vater gleich zu tun, war in architektonischer Hinsicht weder ergiebig, noch glücklich. Die „organische Bauweise", der König Max in seiner pedantischen Systemfreudigkeit das Wort sprach, zeitigte die uniforme, rein auf Fassadenwirkung gestellte, theatralisch prunkvolle, aber an innerer Noblesse arme Maximilianstraße, von der Jacob Burckhardt an seinen Freund Max Alioth schrieb, man müsse froh sein, wenn man aus ihr ohne Schlagfluß wegkomme, und man könne sogar noch dem kümmerlichen Kartonmachwerk des Maximilianeums dankbar sein, weil es wenigstens äußerlich in die Formen der Renaissance hinüberleite und den Geist von dem jämmerlichen Gotisch der Maximilianstraße befreie. Trotzdem bleibt die Erschließung des Ostens durch die Maximilianstraße, die durch sie bedingte Heranrückung des besten Stadt-

viertels an die Isar, die dadurch erst dem Stadtbild ganz einverleibt wurde, und die organische Verbindung der Altstadt mit den nordöstlichen Vorstädten, die jenseits des Flusses liegen, in städtebaulicher Hinsicht eine Tat.

Das Zeitalter Ludwigs des Zweiten bezeichnet die schlimmste Periode in Münchens baulicher Entwicklung. Die Renaissance-Herrlichkeit der offiziellen Bauten eines Neureuther endete knapp hinter der Fassade, aber ebensowenig wie die staatlichen Gebäude, die damals entstanden, genügten unter der laxen Ägide der Bauordnung von 1863 die Privatbauten weder in ästhetischer noch in hygienischer Hinsicht. Als mit dem Aufschwung des wirtschaftlichen Lebens nach dem Kriege 1870/71 ein außerordentliches Wachstum der Bevölkerung, meist durch Zuzug vom Lande, eintrat, hob sich auch die Bautätigkeit, aber diese Hebung war eine rein quantitative; künstlerisch bedeuten die Bauten der siebziger und der größte Teil der Bauten der achtziger Jahre den abgründigsten Tiefstand des Bauwesens. Nicht nur in geschmacklicher Hinsicht stand es um das Bauen in München ganz verzweifelt, sondern auch in Hinblick auf die Bautechnik: Häusereinstürze standen auf der Tagesordnung. Das Bauschwindlertum und die Unehrlichkeit im Immobilienwesen regten niemanden mehr auf, so sehr war man daran gewohnt.

Da brachte die straffere Bauordnung von 1879, die endlich so etwas wie eine Baupolizei in technischer und hygienischer Hinsicht einführte und noch mehr das Auftreten einiger starker künstlerischer Persönlichkeiten, die sich für solide, bodenständige Bauweise, vorerst allerdings mit starker Anlehnung an Vorbilder der Tradition, besonders der Spätrenaissance und des Barocks, einsetzten, einen neuen Geist in das Münchener Bauwesen. Der sich mannigfaltig auswirkende Lorenz Gedon trat hier zunächst hervor. Obwohl Bildhauer und Kunstgewerbler und nur im Nebenamt Architekt, gab er doch mit Bauschöpfungen, wie dem Schack-Palais an der Briennerstraße und dem Eymannsberger-Haus am Rindermarkt Anregungen, die besonders jenen Baukünstler zu hohen Leistungen anspornten, der als der Wiederbegründer künstlerischen Bauens in München zu gelten hat: Gabriel Seidl.

Aus altbayerischem Stamme gewachsen, in Lebenshaltung und Brauch, in Stimmungen und Anschauungen ganz im Münchnertum verankert, mit seinen Mitbürgern eins in heißer Heimatliebe und zu jeder Stunde bereit, sein Bestes für die Verschönerung seiner Vaterstadt einzusetzen, war Gabriel Seidl der rechte Mann zur rechten Stunde. Er wies den Geist der schoflen Vernüchterung aus, der z. B. die in den siebziger Jahren entstandenen Bauquartiere im Norden Münchens, dann um den Gärtnerplatz und am Ostbahnhof erfüllte und heute noch zu den unerträglichsten Vierteln macht, und weckte wieder die Lust an heimischer Bauart. Einer seiner ersten Bauten entstand am Karlsplatz: die Gaststätte zum Deutschen Haus, die wirklich ein deutsches Haus voll Stimmung und Traulichkeit wurde. Bald gesellten sich ihr in dem malerisch hingelagerten Bau des Arzbergerkellers an der Nymphenburgerstraße und anderwärts würdige Nach-

folgerinnen, die nicht nur den Ruf Seidls in München und außerhalb seiner Vaterstadt begründeten, sondern auch hier wie dort der Münchener Baukunst Freunde und Anhänger warben. Das hatte eine doppelte Auswirkung: Gabriel Seidl wurde vielfach zum Entwurf und Bau auswärtiger Gebäulichkeiten aufgefordert und herangezogen, so daß von seinem architektonischen Wesen mindestens ebensoviele Zeugen außerhalb seiner Vaterstadt anzutreffen sind, wie in ihr und er solchermaßen für Münchener Baukunst (als „Marke“) mit seinen Arbeiten beste Propaganda tat. Sodann aber wurde Seidls Vorbild für die jüngere Münchener Architektenschaft bestimmend. Obwohl er nie Lehrer an der Bauabteilung der Münchener Technischen Hochschule war, hat er mit seinen Schöpfungen doch weit mehr Schule gemacht als alle, die seinerzeit zum Unterricht und zur Erziehung der architektonischen Jugend von Amtswegen bestellt waren. Wenn man heute von einer Münchener Architektenschule als einem Begriff spricht, so denkt man nicht an die Vorkämpfer der Reißbrettarchitekturen, mit denen in den siebziger und achtziger Jahren die jungen Leute am Polytechnikum gequält wurden, sondern man hat sogleich die Vorstellung von malerischem Bauen, wie es durch Seidls Vorbild — namentlich nach der Vollendung seiner St. Annakirche am Lehel und des Nationalmuseums an der Prinzregentenstraße — für die jüngere Münchener Architektenschaft charakteristisch wurde: Auflösung der Massen, Sinn für Proportionen, Blickeinstellung auf die malerische Perspektive, Behagen, Aufnahme der Tradition, Einbeziehung vorsichtig verteilten, dekorativen Beiwerks, vor allem aber sinngemäße Einordnung des Einzelwerkes in das Stadtbild und Aufnahme der Stimmung, die über München dank seiner atmosphärischen und stämmischen Eigenart ausgebreitet ist, kennzeichnet diese geistig-ideelle Gabriel Seidl-Schule, aus der sich als erste selbständige Baukünstler von starker Geltung Emanuel Seidl und Hans Grässel mit Bauten von spezifisch süddeutscher Art heraushoben.

Man darf indessen nicht glauben, durch das Auftreten und die schulbildende Kraft eines einzigen oder einiger weniger sei das Bauen in München mit einem Schlag auf eine Höhe gehoben worden, die allseitig sichtbar geworden wäre. Es waren nur Spitzen, die sich hoben; das Niveau des Münchener Bauwesens blieb ein mittelmäßiges und ist es geblieben bis heute. Das wilde Bauen rief auch noch in der zweiten Hälfte der achtziger und in den neunziger Jahren Architekten auf den Plan, deren Leistungen selbst nicht den bescheidensten Anforderungen des Geschmacks entsprachen. Mißverstandenes, Unverdautes, Abgeschautes — ach, es gibt dessen so viel an den neueren Bauten Münchens! Vollends ein unglücklicher Dekorationsstil, der ausgesprochen kunstgewerblichen Flächenschmuck in die Architektur hereinzog, verwirrte die kleinen Geister und zeitigte Dinge, die mit ihren aufgeblasenen Ansprüchen noch unerträglicher sind als das hilflose Gestammel Unfähiger, die sich wenigstens zu bescheiden wußten. Ein Spaziergang durch die Straßen der vornehmen Bauquartiere im Osten und Westen der Leopoldstraße enthüllt Scheußlichkeiten, die dem Münchener Bau-

wesen keine Ehre machen. Aber auch an offiziellen Bauten entstand viel Unannehmbares, nicht zuletzt, weil hier Architekten zu Worte kamen, die noch vollkommen in der historischen Schule der Stilkopisten verankert sind. Hauberrissers unruhiges, gotisches Rathaus mag zweifellos sehr gelehrte Einzelheiten aufweisen, aber als Ganzes ist es eine Unmöglichkeit. Die in den Fassaden und Höfen vorgetäuschte und leider auch in die Innenräume getragene Gotik ist für das moderne Verwaltungshaus einer Stadt, in der die Gotik niemals entscheidend sprach, ganz unangebracht; es ist einer der schlimmsten Fehler, die im Münchener Bauwesen der letzten Jahrzehnte gemacht wurden. So auch der Justizpalast, das Armeemuseum, eine Reihe von Verwaltungsgebäuden des Staates und der Stadt — in ihrem unerfreulichen architektonischen Historizismus sind sie unerträglich und wären es noch in viel höherem Maße, wenn sie nicht wenigstens dank der guten natürlichen Baulinienführung der inneren Stadt und der dadurch bewirkten glücklichen Massengruppierungen, in städtebaulicher Hinsicht zu relativer Unschädlichkeit für das Gesamtbild der Stadt bestimmt wären. Aber der Stachel bleibt zurück: tüchtige jüngere Baukünstler müssen sich mit kleinen Bauprojekten und mit aussichtslosen Konkurrenzen herumschlagen oder sich außerhalb Münchens Arbeit suchen, während die entscheidenden Bauaufgaben, die zugleich die fetten Aufträge sind, an überaltete Leute vergeben werden, nur weil sie Amt und Würden aufweisen können. In dieser Hinsicht freut man sich der Initiative des Münchener Künstlerrats, der diesen unhaltbaren Zuständen zu Leibe rückt und endlich auch dem System des Baubeamtentums, dem man so unerfreuliche architektonische Erscheinungen im Stadtbild verdankt, ein Ende zu setzen gesonnen ist.

Im Großen und Ganzen war die private Bautätigkeit Münchens innerhalb des letzten Jahrzehnts glücklicher und besser beraten als die öffentliche. Das hängt zum Teil mit dem guten Stadterweiterungsplan und der Staffelbauordnung von 1904 zusammen, zum Teil aber auch mit der Baugesinnung der Bürger und mit dem Heranziehen frischer, originaler Kräfte der Architektenschaft. Neben den in München wie allerwärts bei dem Erhaschen der Bauaufträge an der Spitze stehenden Baufirmen, die alles fix und fertig liefern, sozusagen die Warenhäuser des Bauwesens sind und, trotz der Solidität der Leistung, doch unpersönlich arbeiten und auf die Individualität des Baues und des Bauherrn nicht eingehen, kamen doch, sei es auf dem Wege des Wettbewerbes, sei es durch freihändige Vergebung, einige tüchtige Baukünstler zum Zuge. So entstanden, um nur einiges herauszugreifen, die sympathischen Geschäftshausbauten von Eugen Hönig und Karl Söldner, die den Anforderungen, die der Geschäftsbetrieb einer Großstadtfirma stellt, technisch durchaus entsprechen, dabei auch in ihrem Äußeren die Münchener Bautradition der besten Zeit anklingen lassen, ohne ins Vorgetäuschte, ins Altertümlich-Sentimentale zu verfallen. So entstand Bieber und Hollwecks großzügiger, durch und durch eigenartiger Bau der Rückversicherungsgesellschaft und entstanden Villen und Stadthäuser von E. v. Seidl, Troost, Veil,

Jäger, Sattler, Haiger, die meist auch im Hinblick auf die Innenarchitektur, auf Raumkunst und Möbelkonstruktion Bedeutendes brachten.

Theodor Fischer, der seit einer Reihe von Jahren wieder für München gewonnen ist und als Lehrer eine ausgebreitete und erfolgreiche Tätigkeit übt, wurde als schöpferischer Baukünstler gerade von München noch nicht genügend beschäftigt; auch er hat mehr außerhalb seiner Wirkungsstätte gebaut als in München selbst. Trotzdem: was er und andere ferne der Stadt ihrer künstlerischen Entwicklung und ihres Schaffens, ferne dem Nährboden ihres künstlerischen Wesens und Wirkens, erstehen lassen, darf doch als Münchener Baukunst angesprochen werden und fand aus dieser Erwägung Aufnahme in die Reihe der im folgenden reproduzierten Werke der Münchener Baukunst.

GEORG JACOB WOLF

KUNSTGEWERBE

DIE Vorstellung, die sich mit dem Begriff Kunstgewerbe verbindet, hat manche Wandlung durchgemacht. Lipowsky hat in seinem vor etwa hundert Jahren erschienenen Bayerischen Künstlerlexikon als Vertreter des Kunstgewerbes u. a. Uhrenmacher, Mechaniker und Degenschmiede aufgeführt. Lange Zeit wurde dann unter Kunstgewerbe alles verstanden, was, ohne Kunstwerk im eigentlichen Sinne zu sein, künstlerischen Kuriositätenwert besitzt, vornehmlich Dinge, wie sie hohe Herren in ihren Kunst- und Wunderkammern zu sammeln liebten. Niemand aber hätte vor hundert und noch vor fünfzig Jahren daran gedacht, einen zweckmäßig und materialgerecht gebauten, von gutem Verständnis für Proportionen und Ausformungen zeugenden Stuhl ohne jeglichen Zierat in die Kategorie kunstgewerblicher Leistungen zu versetzen!

Diese Umstellung des Begriffes erfolgte erst vor etwa zwei Jahrzehnten, als auf den Rausch der namentlich in München üppig ins Kraut geschossenen Neu-Renaissance, die in dem vielseitigen Lorenz Gedon ihren Vorkämpfer und in Georg Hirth ihren beredten Herold besaß, und der von König Ludwig II. heiß protegierten sogenannten französischen Königs-Stile die unvermeidliche Ernüchterung kam. Es war die Zeit des herbsten Konstruktivismus. Aus einem Extrem verfiel man ins andere. War früher die Form unter der Fülle des Beiwerks, des Ornaments und des Dekors, geradezu versunken, so blieb jetzt in strengster Selbstzucht, die häufig genug weit über das Maß des Angebrachten hinausging, alles ausgeschlossen, was nicht unbedingt zu den Konstruktionselementen eines Gegenstandes gehörte. Es entstand — man darf nicht sagen: ein neuer Stil, wohl aber — eine neue Formensprache, die sich auf das Allernotwendigste beschränkte, die Sprache des Purismus im Kunstgewerbe. Ihr eigentliches Dokument war die Ausstellung für angewandte Kunst, die 1906 in Dresden veranstaltet wurde, eine Schau und Unternehmung, deren propagandistischer und weiterwirkender Wert unvergessen bleiben muß, wenn man sich auch heute von sehr vielem dessen, was damals in die Erscheinung trat, lächelnd abwendet oder es als harmlose Kinderkrankheit mit mehr bedauernder als ernsthafter Gebärde abzutun geneigt ist.

Die Münchener Spielart des purifizierten deutschen Kunstgewerbes konnte man gelegentlich der Münchener Ausstellung für angewandte Kunst 1905 (im Studiengebäude des Neuen Nationalmuseums) kennen lernen und dabei zugleich

überblicken, welche Kräfte in München am Werke waren. Sie hatten sich in der 1903 gegründeten „Münchener Vereinigung für angewandte Kunst", dem heutigen „Münchener Bund", versammelt, einer Gruppe, die nicht als Konkurrenzgründung gegen den wesentlich älteren „Bayerischen Kunstgewerbeverein", vielmehr als dessen natürliche Ergänzung und als ein gelungener Versuch, besonders die jüngeren künstlerischen Kräfte der Bewegung zu sammeln, angesehen werden muß.

Nach den Architekten und Handwerkern, die früher die Pflege dessen, was man Kunstgewerbe nennt, ganz in ihrer Hand hielten, kamen jetzt hauptsächlich die Maler in die Bewegung herein und eroberten einen Teil dieser Provinz, wie sie früher schon in die einst so streng geheiligten Bezirke der Baukunst eingebrochen waren. In München standen die früheren Maler und Graphiker Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Friedrich Adler, Julius Diez, W. v. Debschitz, Adalbert Niemeyer, Bernhard Pankok, Ignatius Taschner, T. T. Heine, F. A. O. Krüger und Margarete v. Brauchitsch im ersten Plan, denen sich als reine Kunstgewerbler Männer wie der Goldschmied Rothmüller, der Silberschmied A. v. Mayrhofer, der Ziseleur G. Wilhelm, der Keramiker Scharvogel und der kunstgewerbliche Bildhauer Obrist gesellten.

Das Prinzip jener Ausstellung von 1905 ging dahin, Zusammenhänge zwischen Raum und Gegenstand zu bewirken, die verlorene Harmonie mobiler und immobiler Umwelt des Menschen herzustellen. Was schon unter Gedon, Gabriel Seidl und Rudolf Seitz das Spezifikum des Münchener Kunstgewerbes war, Raum-Ensembles von bezwingend malerischem Eindruck zu schaffen, das wurde auch jetzt nicht aufgegeben, wie sich deutlich ergibt aus den Worten, die dem Katalog der Ausstellung vorausgeschickt wurden: „Nicht der einzelne Gegenstand der angewandten Kunst, zu beliebigen Gruppen vereinigt, sollte fernerhin allein als Ausstellungsobjekt gezeigt werden, vielmehr kommt es darauf an, sein Verhältnis zu dem Raum, in dem er sich befindet, klarzustellen. Im Erkennen der Beziehungen zwischen Raumgröße und Lichtquelle, zwischen Raumgröße und Wanddurchbrechungen, zwischen Raum und Gegenstand liegt die große künstlerische Aufgabe der Zukunft."

Es kann nach diesem Programm scheinen, als sei man ausschließlich ausstellungstechnische oder doch vorwiegend raumkünstlerische Probleme zu lösen willens gewesen und habe den Kultus des Einzelstückes geringer geschätzt, — und es ist wohl auch etwas an dieser Anschauung. Indessen kam bei den Wechselbeziehungen zwischen Raum und Gegenstand auf alle Fälle für letzteren dies heraus, daß er, entsprechend den architektonischen Grundsätzen der Raumgestaltung, logischer und konstruktiver geformt, als es bis dahin üblich war, in die Erscheinung trat.

Die Ausstellung „München 1908", die in ihrem Verlauf die konstituierende Versammlung des „Deutschen Werkbundes" brachte und durch dieses Manifest die noch unbestrittene Vormachtstellung Münchens in Fragen der angewandten Kunst

bekundete, gab an positiven Ideen wenig, das über die Ausstellung von 1905 hinausgegangen wäre. Dieselben Künstler natürlich mit Hinzutritt neuer Kräfte, die sich auf das alte Programm festgelegt hatten hielten die geistige Leitung des Unternehmens in Händen. Aber indem die gesamte Stadt wirklich herzlichen Anteil an dem Gelingen dieses Werkes der angewandten Kunst nahm und allen Bestrebungen und Veranstaltungen dieser Art durch die Erbauung der vorbildlichen Ausstellungshallen auf der Theresienhöhe fortan die Stätte und den Mittelpunkt gab, war die Bewegung um ein Beträchtliches gefördert. „Einheit der Form" war die Parole dieser Ausstellung. Riezler erklärte das in seinen programmatischen Ausführungen folgendermaßen: „Das Wesentliche an dieser Einheit ist, daß es eine künstlerische oder, wenn man dieses Wort zu anspruchsvoll findet, eine geschmackliche Einheit ist: der heute leider als ganz natürlich hingenommene Zwiespalt zwischen dem vom Künstler bewußt gestalteten Einzelding und der großen Masse der industriellen Erzeugnisse, die entweder geschmacklich indifferent oder aber mit irgend einer geschmacklosen Schmuckform behängt zu sein pflegen, soll verschwinden, und man muß wieder sehen können, daß der künstlerische Geschmack nicht etwas zu sein braucht, was an besonders bevorzugte Einzeldinge von außen herangetragen wird, sondern daß er den Dingen als etwas ganz Selbstverständliches innewohnen kann, gleichsam ihre eigene Natur ausdrückend und so die Einheit zwischen dieser Natur und der Gesinnung des Besitzenden betonend. Was uns vor allem nottut, das ist nicht die Möglichkeit für ein Dutzend Bevorzugte, sich mit unbeschränkten Geldmitteln das eine oder andere hervorragende Stück zu erwerben, sondern die Möglichkeit für jeden, sich mit anständigen Dingen zu umgeben. Aus dieser Gesinnung heraus muß die Ausstellung „München 1908" verstanden werden."

Man sieht, wie da das Schlagwort „Einheit der Form" (wofür man dann nach den erregten Debatten der Kölner Werkbundtagung von 1914 dem Beispiel folgend, das Hermann Muthesius gab, den Begriff „Typus" zu setzen sich gewöhnte) doch schon in einem weiteren und höheren Sinne als in dem des Akkords von Raum und Gegenstand aufgefaßt wurde. Aber es war noch keine völlige Deckung und Ausrichtung von programmatischer Absicht und tatsächlicher Leistung erzielt. An den Entwurf von „Typen", die in allem Wesentlichen Sache der Kunstindustrie sind, wollten die Künstler nicht gerne herangehen. Die Veredelung des einfachen Gebrauchsgegenstandes blieb zunächst noch eine Sache, für die sich nur ein verhältnismäßig recht kleines Grüppchen von Künstlern praktisch einsetzte: es gab da wenig Anerkennung zu holen, desto mehr Spott oder wenigstens mitleidiges Lächeln zu ernten. Das hatte z. B. Riemerschmid erfahren müssen, als er seine an sich vorbildlichen Packungen für Schnäpse schuf.

Aber auch hier war die Entwicklung nicht aufzuhalten. Den vorläufigen Abschluß der Bewegung bildete die Bayerische Gewerbeschau vom Jahre 1912. Die Männer, in deren Hände die Durchführung dieser Veranstaltung gelegt

worden war, konnten sich der Einsicht nicht verschließen, daß jetzt doch wohl eine Ausstellung möglich sein müßte, die sich der kostspieligen und den Blick für die Details leicht verwirrenden Raum-Ensembles enthalten könnte und sich durchaus auf das qualitätvolle Einzelstück einzustellen vermöchte. Die Produktion auf diesem Gebiete war allmählich gestiegen. Von den Typenmöbeln der Deutschen Werkstätten München-Hellerau erstreckte sie sich bis zu den einfachen Porzellan- und Steingutgeschirren, bis zu den billigen, aber gut geformten Aluminium-Küchengerätschaften und vorbildlichen Leinengeweben. Es hatten sich auch Künstler bereitfinden lassen, durch Beratung von Gewerbetreibenden und Industriellen und durch Mitarbeit in den Betrieben eine Gewerbeförderung zu betätigen, deren segensreiche Wirkungen nicht ausbleiben konnten. In der Weißglut einer in manchen Fällen geradezu idealen Arbeitsgemeinschaft von Künstlern und Gewerbetreibenden, von Künstlern und Industriellen entstanden Arbeiten, deren Wert und Geltung weit über die rasch verrauschten sommerlichen Ausstellungstage hinaus währten. Es war von vorneherein die Forderung gestellt, die sich seitdem dem Münchener Kunstgewerbe eingekörpert hat und zu seiner wirtschaftlichen Erstarkung wesentlich beitrug: dem Nouveauté-Schwindel, zu dem besonders die Leipziger Messe aneiferte, zu Leib zu rücken und, wie in alten Zeiten, durch die Einführung vorbildlicher, dem Geschmack wechselnder „Moden“ nicht unterworfener Muster wieder Stetigkeit in die Produktion zu bringen und eine Art Tradition zu schaffen.

Der Typen-Gegenstand, der durchaus Sache industrieller Herstellung unter Beratung oder Überwachung seitens geeigneter Künstler ist, überwog bei der Bayerischen Gewerbeschau, aber er schloß die Leistung des Handwerkers nicht aus. Dieser brachte die individuelle Arbeit, den Einzelgegenstand, wie er für Edelmetalle und für alle wertvollen Stoffe selbstverständlich ist, wenn das Material eine wirtschaftliche Verwertung erfahren soll. Bei dieser Gruppe traten allmählich wieder Schmuckformen hervor, die den Purismus, der doch nur ein Übergang hatte sein können, ablösten, wenn sie auch seine Errungenschaft, die Klarheit des Aufbaues, sich zu eigen behielten und auszuwerten wußten. Die Wechselwirkungen von industriellem Typengegenstand reiner Konstruktivität und von handwerklichem Einzelobjekt unter Hinzutritt von Schmuckformen blieben und bleiben ganz lose, und das ist recht. In diesem Falle ist eine reinliche Scheidung durchaus notwendig und nützlich, schon um bei dem Industrieartikel die Vortäuschung von Techniken auszuschließen, die nur der kostbaren Handarbeit, niemals der Maschine eigen und möglich sind. Gemeinsam darf den beiden Polen, zwischen denen es allerdings vermittelnde Bindeglieder gibt (z. B. in der Weise, daß maschinelle Dreharbeiten in Holz Handbemalung erhalten), nur ein Doppeltes sein, wenn sie vollkommen sein wollen: höchste Qualität und — in unserem Falle — der Zug des Münchnertums. Den erkenne ich in der Neigung zum Behaglichen, Farbigen, Phantastischen, in einem bewußten Anknüpfen an die Tradition älterer Stilformen, besonders an das bürgerliche Barock, das für Münchens künstlerischen

Ausdruck so bezeichnend ist. Steile Stilisierungen und herbe Übersetzungen aus den Bezirken des Realen in das Abstrakte liegen dem künstlerischen Münchnertum nicht; wo sie trotzdem innerhalb der kunstgewerblichen Produktion Münchens auftreten, da stammen sie zweifellos von Persönlichkeiten oder Gruppen, die im Münchener Wesen nicht wurzeln, sie sind Fremdkörper und Kuriosa.

Wie auf dei erfreulich klaren und erfrischenden Bayern-Abteilung der Kölner Werkbund-Ausstellung des Jahres 1914 Typenstücke und weitest getriebene Individualitätsstücke trotz inneren Gegensatzes friedlich nebeneinanderstanden, sich ergänzten und so erst das wahre Bild des kunstgewerblichen Könnens der Stadt München gaben, wurde auch bei der Auswahl der hier reproduzierten Stücke versucht, beide Richtungen: die konstruktiv-typisierende und die dekorativ-individualisierende, erscheinen zu lassen. Vertreten sind nach Tunlichkeit alle Zweige und Gebiete kunstgewerblicher Tätigkeit, denn es läßt sich nicht behaupten, daß Münchens kunstgewerbliche Bedeutung nach einer bestimmten Richtung hin gehe; es wird in München jedem kunstgewerblichen Gebiet Pflege und Interesse zugewandt. Infolgedessen ist die Auswahl auch nur ein bescheidenes Segment aus dem Ganzen des kunstgewerblichen Schaffens der Stadt in den letzten Jahren, und künftigen Publikationen wird noch viel zu tun übrig bleiben, denn die Summe der anständigen und gediegenen Arbeit, die in München geleistet wird, ist trotz mancher Hemmung, die sie durch äußere Umstände erfährt, namhaft.

Daß auch hier keine Stockung eintrete, sondern die Entwicklung fortdauernd nach oben weise, ist Sache des künstlerischen Nachwuchses und jener, denen seine Erziehung anvertraut ist. Gelegentlich der Ausstellung, die die Münchener Kunstgewerbeschule im Sommer 1918 zeigte, konnte man erkennen, daß diese Erziehung sich ihrer Aufgabe wohl bewußt ist, wenn sie auch noch nicht in allen Fällen den richtigen Weg findet, manchmal einem spielerischen Amateurtum Vorschub leistet und das Handwerkliche der kunstgewerblichen Erziehung nicht immer im Auge behält. Darauf aber kommt es an, bei dem heranwachsenden wie bei dem „fertigen" Kunstgewerbler: daß er über das Entwerfen hinauswächst in jeden wünschbaren Zusammenhang hinein mit Material und Betrieb. Daß er wieder Handwerker werde im besten Sinne, wie der Handwerker wieder Künstler werden soll. Erst bei solch gegenseitiger Durchdringung werden die Worte angewandte Kunst und Kunsthandwerk ihre volle Bedeutung entfalten.

GEORG JACOB WOLF.

MALEREI



FRITZ BAER GLETSCHERLANDSCHAFT



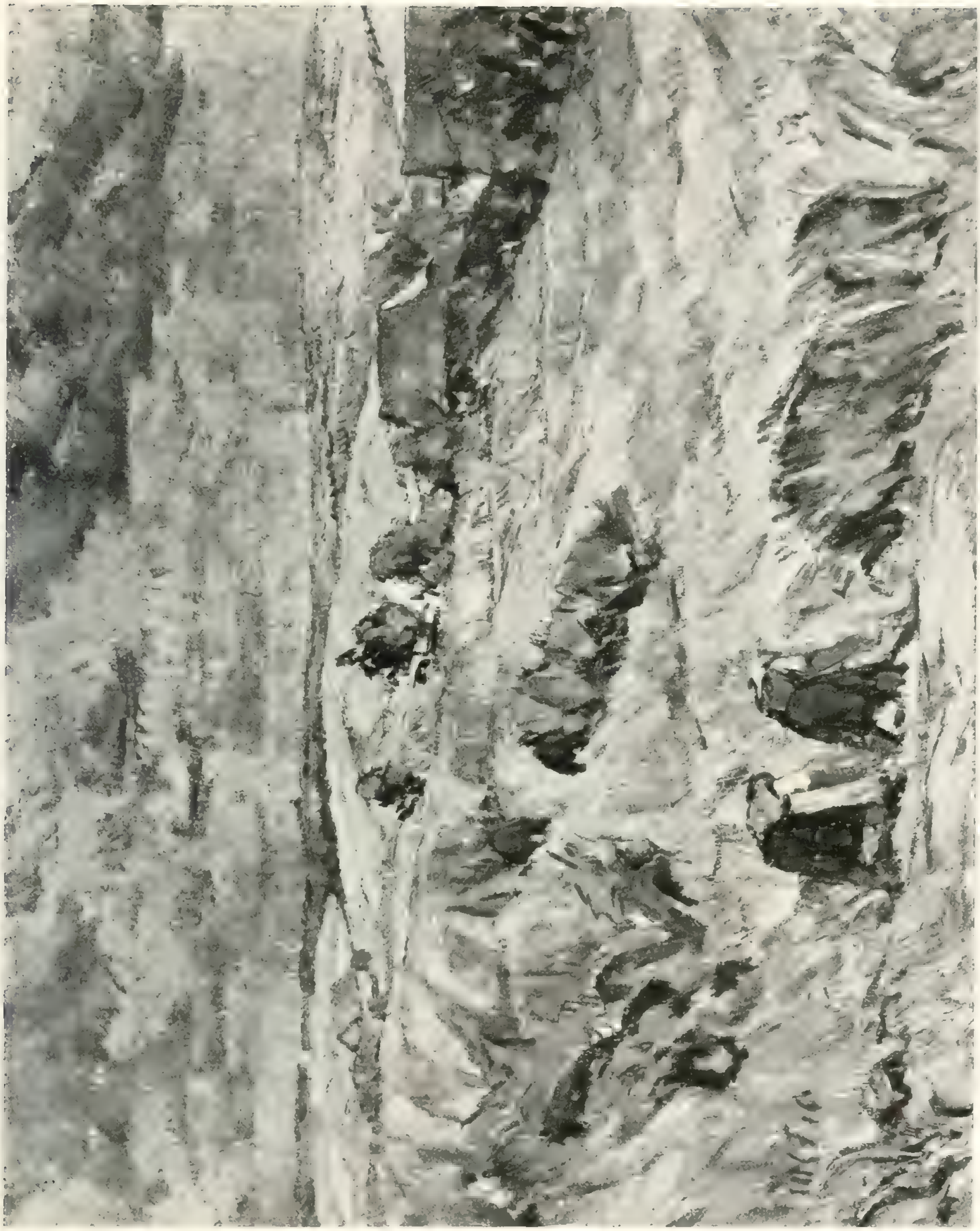
BENNO BECKER PROZESSION IN LUCCA



KARL J. BECKER-GUNDAHL MÄHER



BERNHARD BUTTERSACK — WEIDEN AM BACH



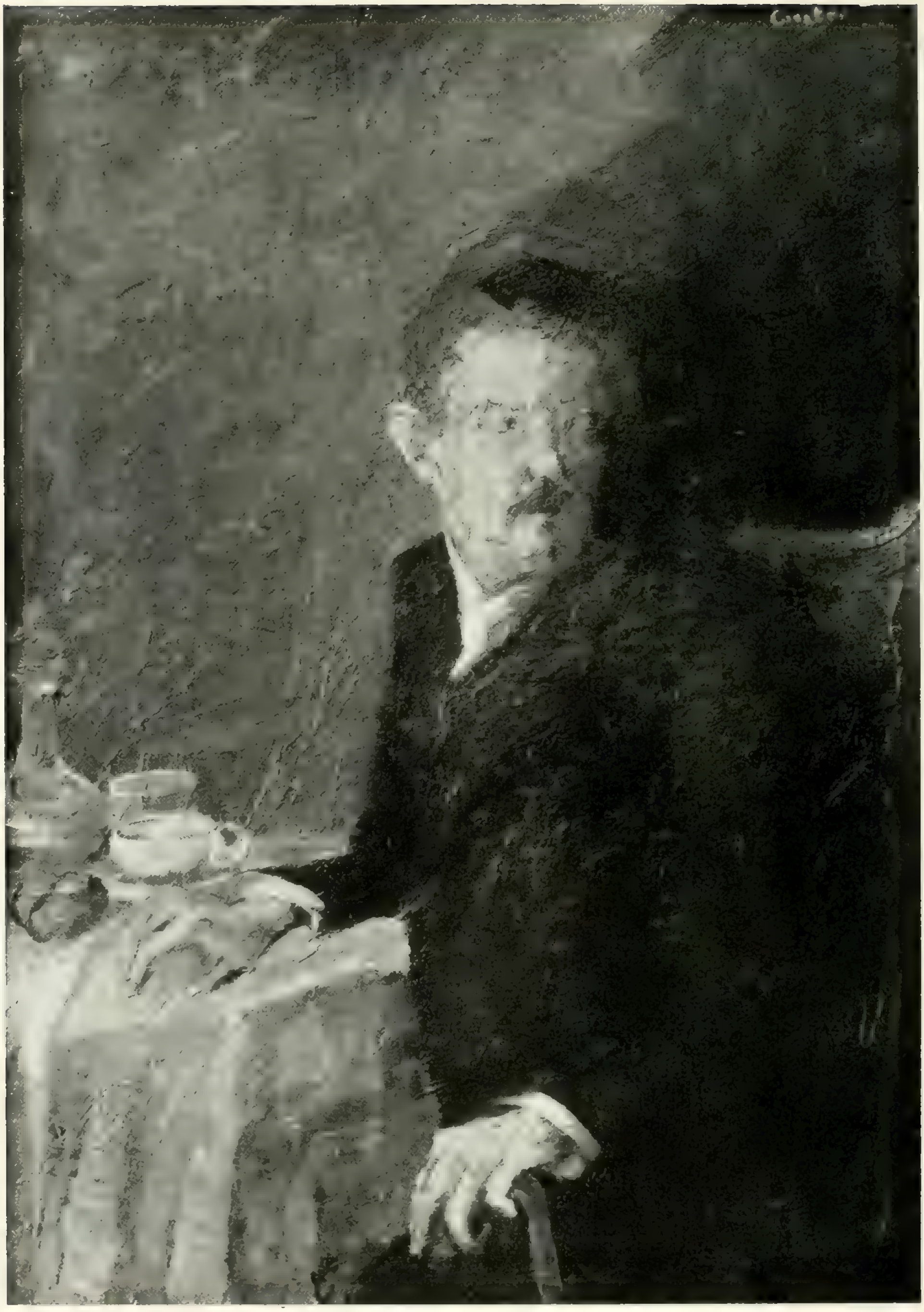
MARIA CASPAR-FILSER SOMMERLANDSCHAFT



KARL CASPAR — TAUFE CHRISTI



KARL CASPAR CHRISTI HIMMELFAHRT



OSKAR COESTER MÄNNLICHES BILDNIS



OSKAR COESTER VORSTADTLANDSCHAFT



JULIUS DIEZ DECKENGEMÄLDE



OTTO DILL TIGER



ROBERT ENGELS — MARKT



FRITZ ERLER

EROBERTES DORF



HERMANN GROEBER STRICKPAUSE



HERMANN GROEBER INTERIEUR



HUGO FREIHERR VON HABERMANN ALLERSEELEN-VISION 1917



HANS HEIDER — TAUWETTER



ADOLF HENGELER ATELIERINTERIEUR



JULIUS HESS MUTTER UND KIND



JULIUS HÜTHER NEGERIN



GUSTAV JAGERSPACHER HERRENBILDNIS



RICHARD KAISER AM BODENSEE



FRITZ AUGUST VON KAULBACH PIETÀ



ALBERT VON KELLER — DAMENBILDNIS



WALTER KÜHN HEUERNTE



HANS LESKER HEILIGER



LICHTENBERGER LUDWIGSTRASSE



CARL VON MARR DAMENBILDNIS



ALFRED PELLEGRINI HIOB



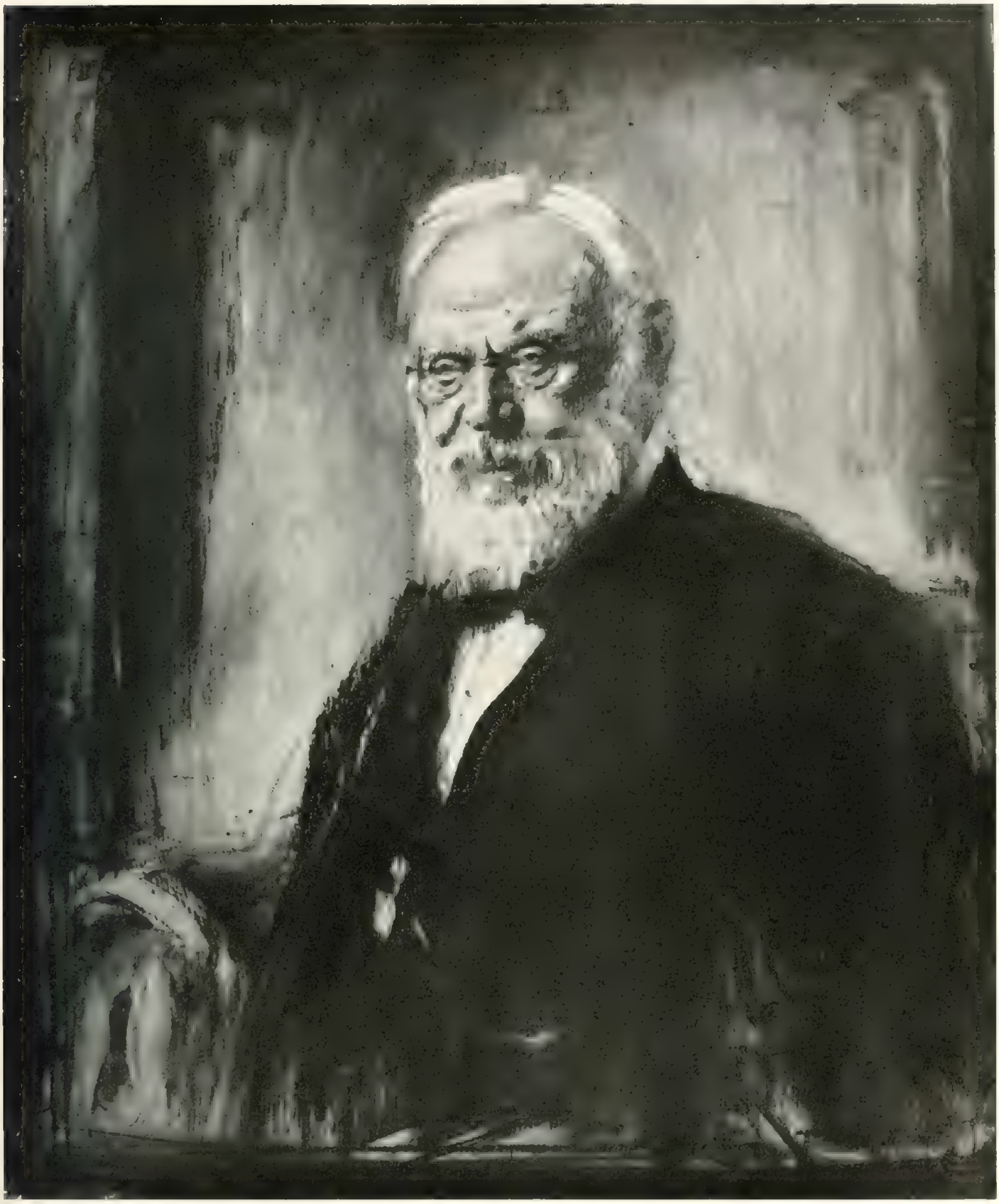
RICHARD PIETZSCH WINTERLANDSCHAFT



WALTER PÜTTNER STILLEBEN



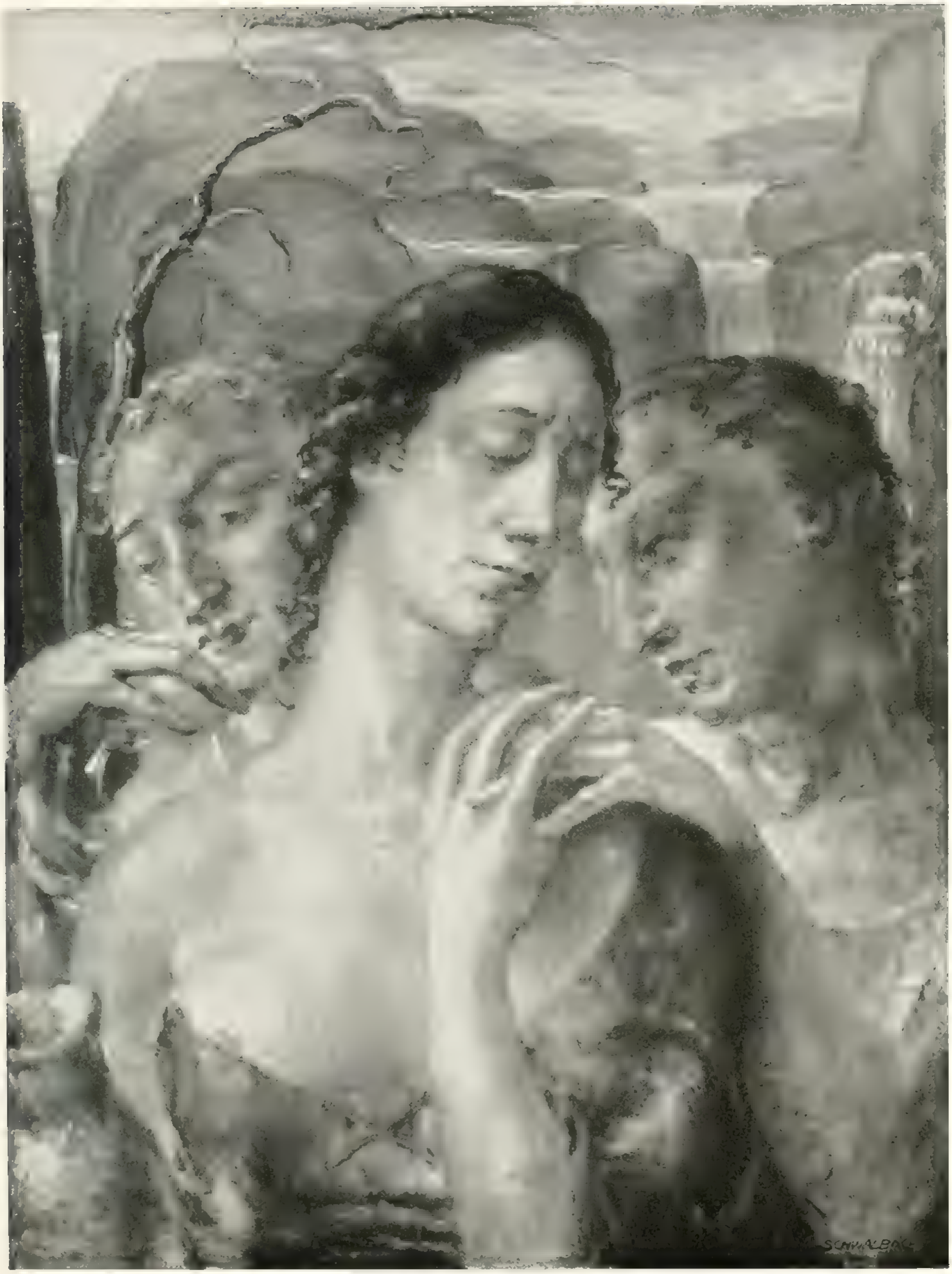
WALTER PÜTTNER DER GELBE KORRIDOR



LEO SAMBERGER BILDNIS SR. M. KÖNIG LUDWIGS III.



EDWIN SCHARFF PFERDE AM WASSERFALL



CARL SCHWALBACH MEDITATION



TONI VON STADLER WINTERLANDSCHAFT



TONI VON STADLER GEWITTERLANDSCHAFT



JOSEF SCHMID MÄNNLICHES BILDNIS



WALTER THOR MÄNNLICHES BILDNIS



PAUL WEBER GEBIRGSLANDSCHAFT



HEINRICH VON ZÜGEL SCHAFE UND ESEL



FRANZ VON STUCK TRITON UND NEREÏDE

GRAPHIK



OLAF GULBRANSON

BILDNIS 1917
Federzeichnung



R. VON HÖRSCHELMANN

SELBSTBILDNIS
Steinzeichnung



F. STAEGER

ABSEITS DER STRASSE
Radierung



TONI VON STADLER † MOOSLANDSCHAFT

Steinzeichnung, angetont



E. M. ENGERT

BILDNIS
Radierung



RICHARD SEEWALD

FOHLEN
Radierung



HERMANN STOCKMANN

FLUCHT NACH AEGYPTEN

Federzeichnung



DORA BRANDENBURG-POLSTER

PFERD IM LAUBGANG
Federzeichnung



CARL CASPAR

MARIA UND ELISABETH
Bleistiftzeichnung mit Aquarellfarben



E. KIRCHNER

ASSENKOFER LANDSCHAFT

Radierung



BRUNO GOLDSCHMIDT

VERURTEILUNG HAMANS
Holzschnitt



BRUNO GOLDSCHMIDT

DER FLEISS
Holzschnitt



A. KUBIN — DIE ALTE

Blatt 6 aus „Die Blätter mit dem Tod" bei Bruno Cassirer-Berlin
Strichätzung nach Federzeichnung



A. KUBIN — MASKE DES TODES

Blatt 2 aus „Die Blätter mit dem Tod“ bei Bruno Cassirer-Berlin
Strichätzung nach Federzeichnung



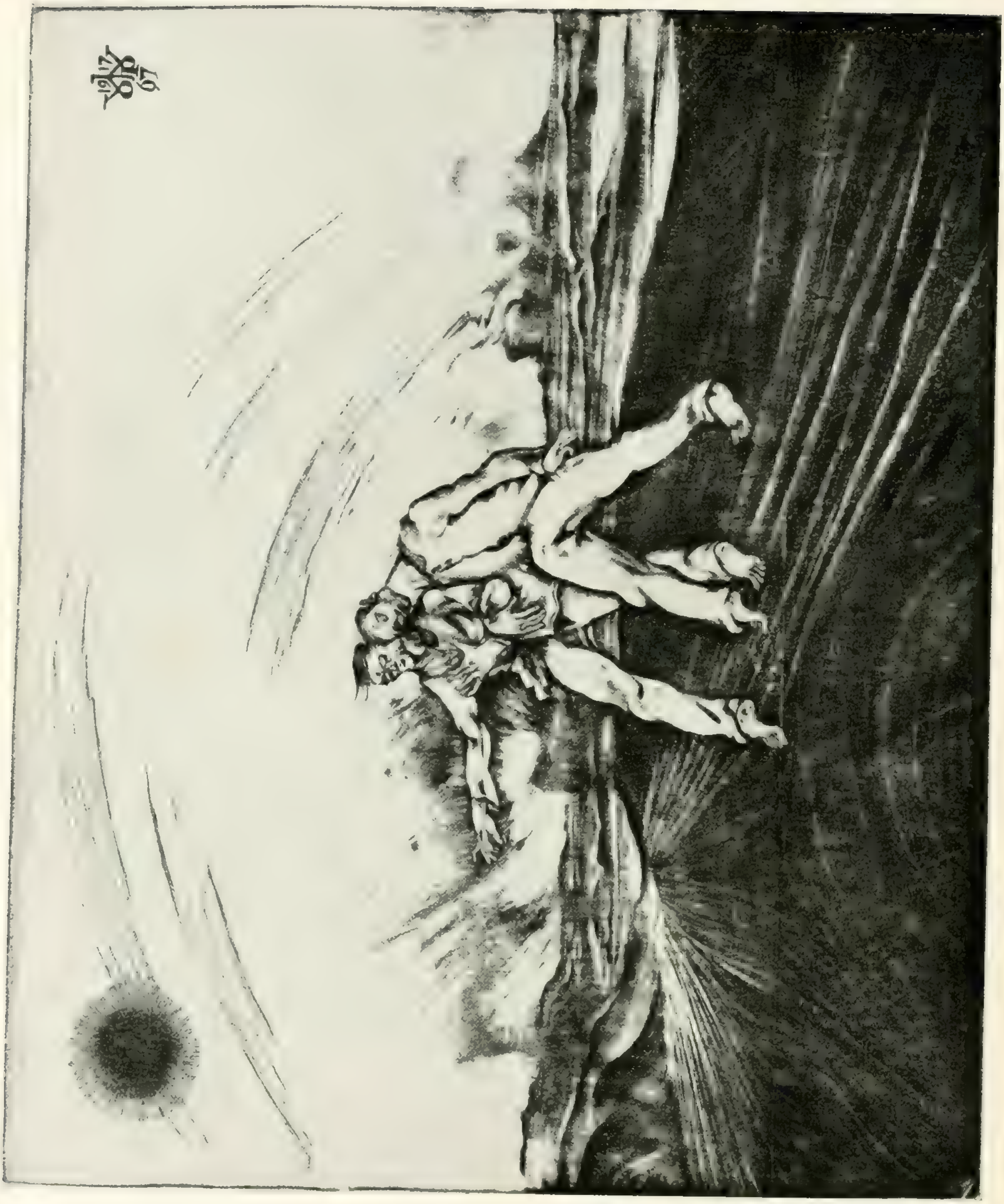
A. SCHINNERER

DIE ZURÜCKBLEIBENDEN
Steinzeichnung



A. SCHINNERER

HEIMKEHR DER MÖWE
Steinzeichnung



JOSEPH WEISS

DIE BLINDEN KAMERADEN
Holzschnitt



JOSEPH WEISS

POST TENEBRAS LUX

Holzschnitt



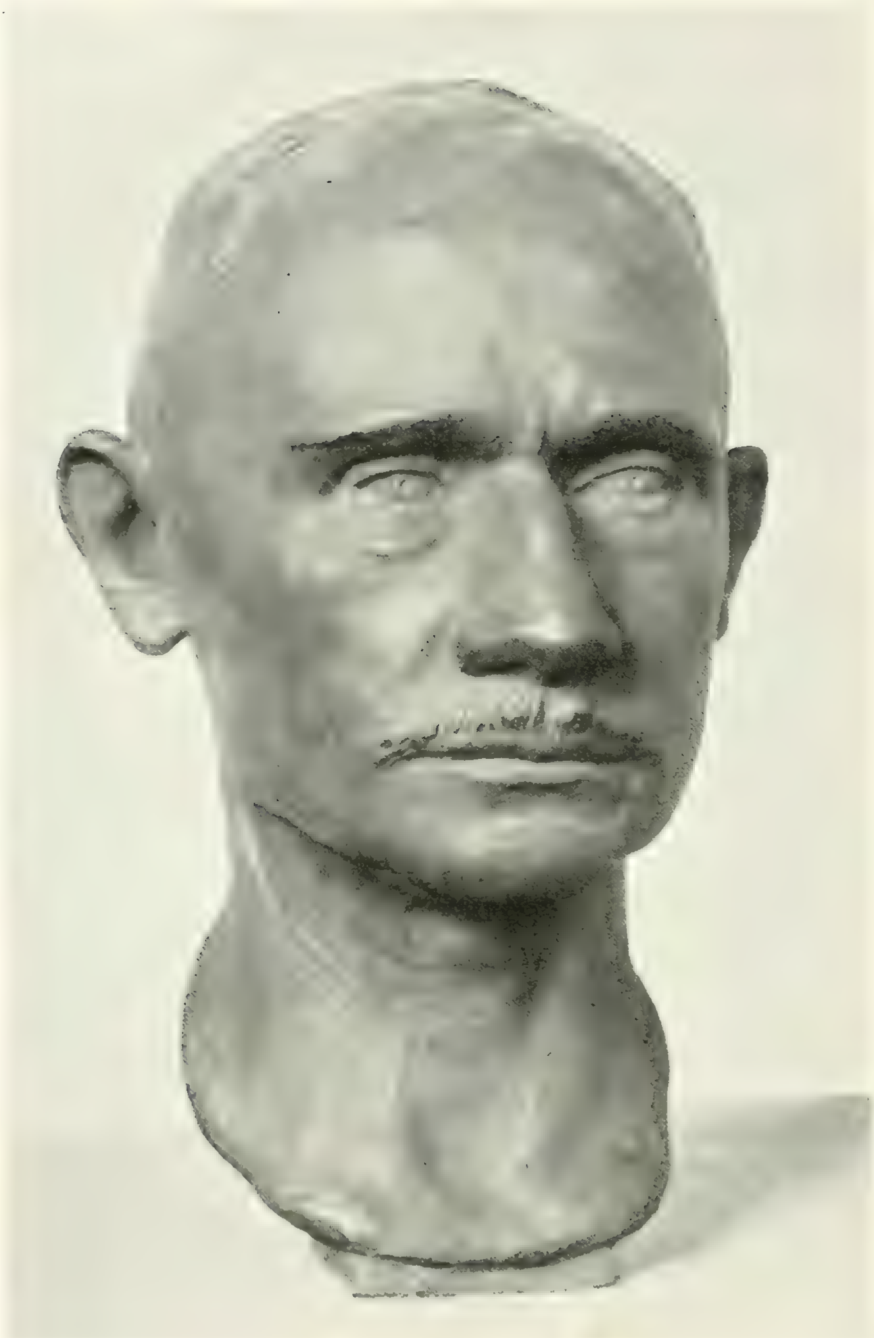
PAUL KLEE

BEZIEHUNGEN ZWEIER PENDEL
Federzeichnung

PLASTIK



ADOLF VON HILDEBRAND   BILDNISRELIEF GERTRUD SCHUSTER-WOLDAN



BERNHARD BLEEKER

BILDNISBÜSTE REGIERUNGSPRÄSIDENT
TH. V. WINTERSTEIN



BERNHARD BLEEKER BILDNISRELIEF KÖNIG LUDWIGS III.



ERWIN KURZ　　　　BÜSTE JOSEPH FLOSSMANN †



HERMANN HAHN BILDNISBÜSTE PROFESSOR DR. THEODOR FISCHER



HERMANN HAHN

DENKMAL RATHENAU IN BERLIN
(Eisenguß)



HERMANN HAHN

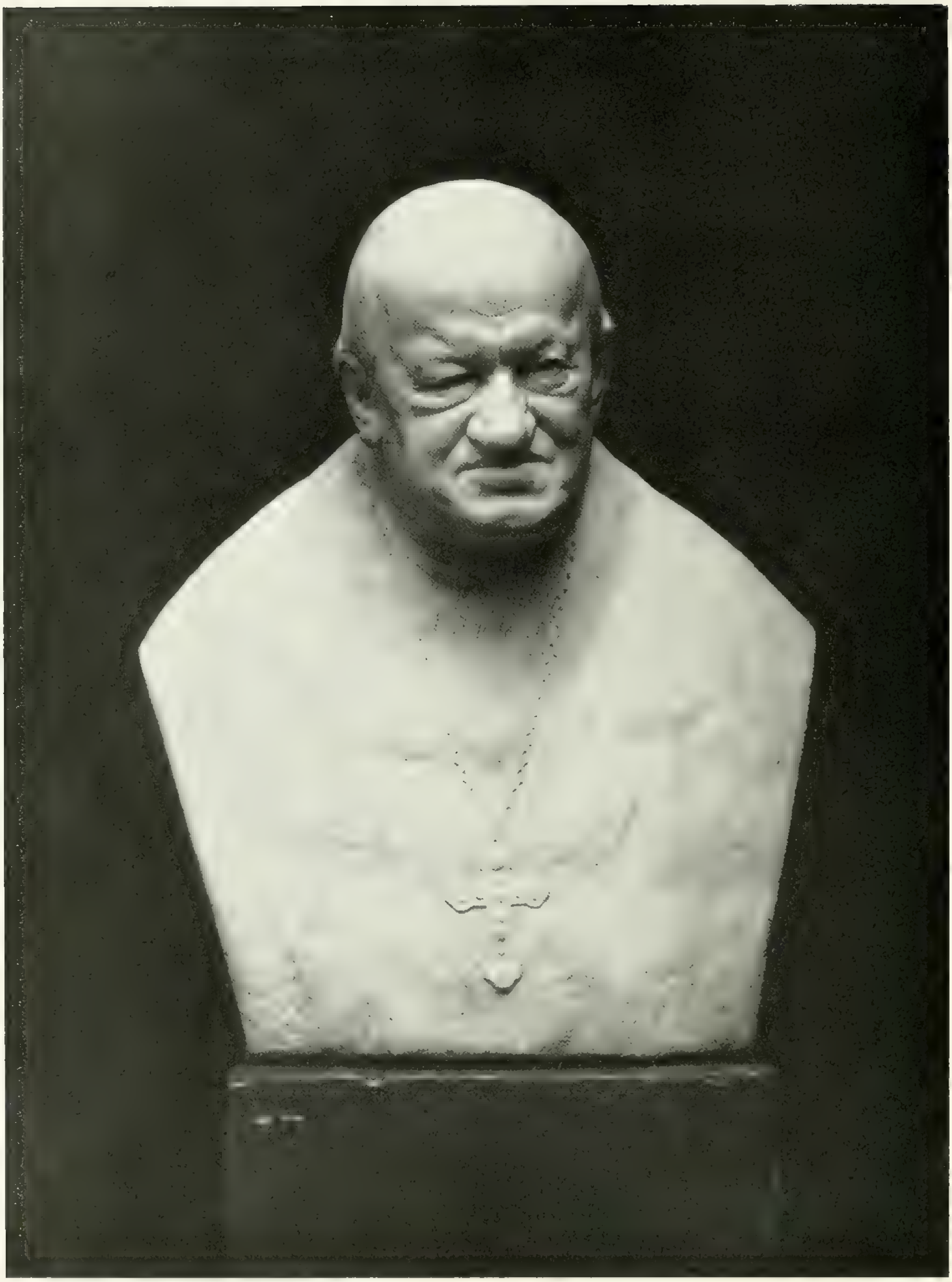
BILDNISSTATUETTE GRAF V. BOTHMER
(Eisenguß)



BERNHARD FRYDAG † KEULENSCHNITZER

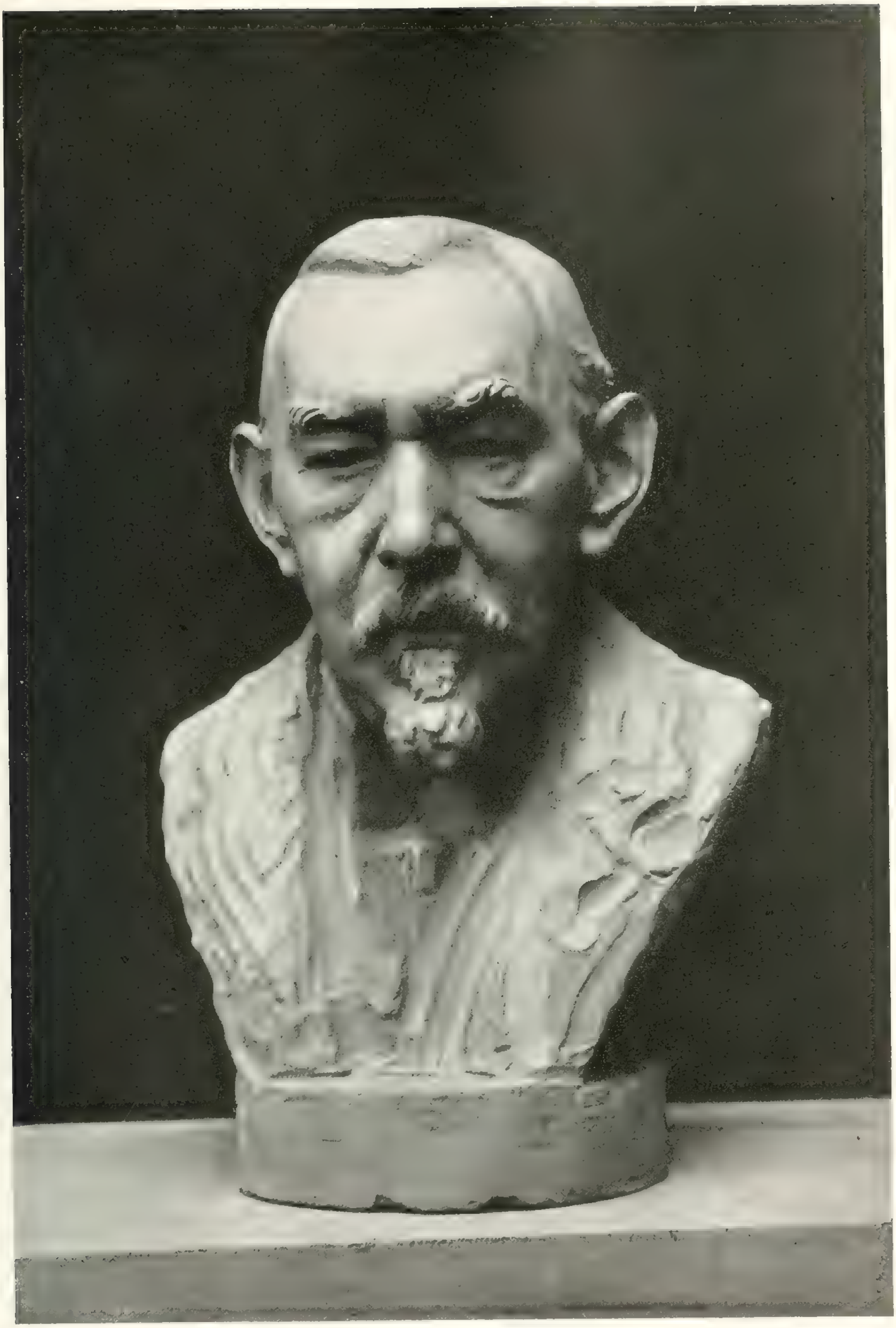


FRANZ MARC † PFERDEGRUPPE



AUGUST WECKBECKER

BÜSTE DES KARDINALS FRÜHWIRT
Päpstl. Nuntius in München



HANS DEFREGGER MÄNNLICHE BÜSTE





HERMANN BLEEKER BÜSTE DES MALERS G.



GEORG MATTHES PORTRÄTBÜSTE



THEODOR VON GOSEN PORTRÄTBÜSTE



LUDWIG DASIO FRAUENBÜSTE



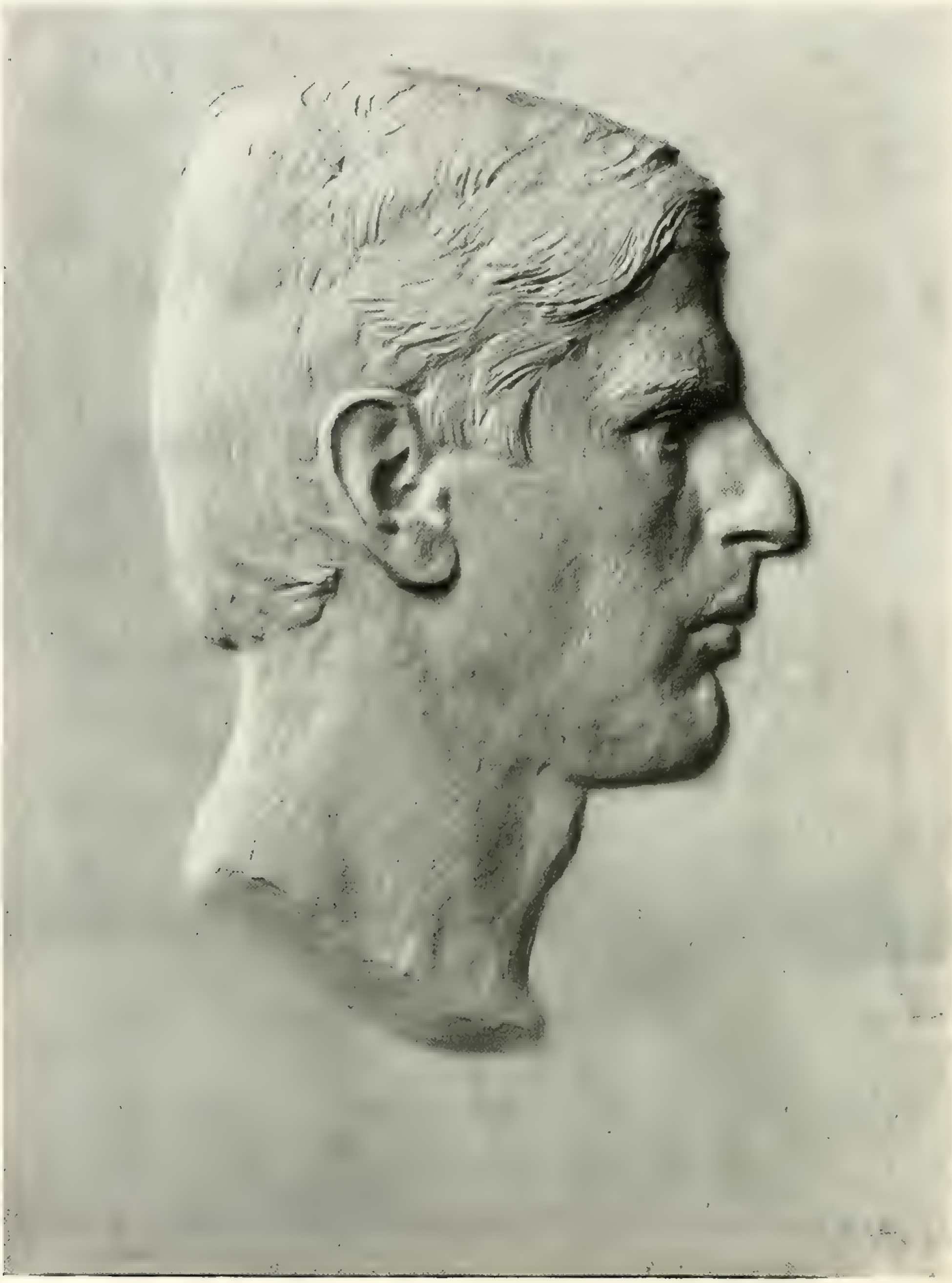
JENNY V. BARY-DOUSSIN BÜSTE BRUNO WALTERS



EDUARD BEYRER — MINENWERFER



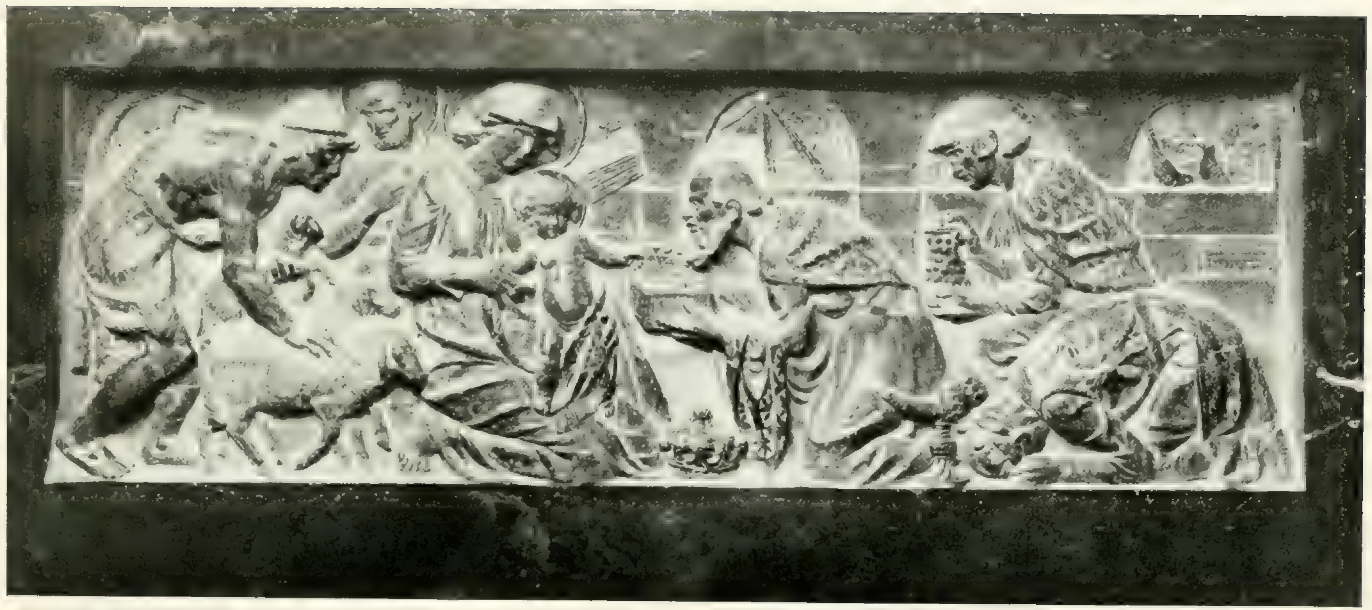
RICHARD KLEIN — SOMMEKRIEGER



THEODOR GEORGII — BILDNISRELIEF H. O. MALLER †



HANS SCHWEGERLE FRAU PROFESSOR H.



BALTHASAR SCHMITT

PREDELLA AM ALTAR DER OTTOKIRCHE IN BAMBERG



GEORG BUSCH — DER HL. HEINRICH UND DIE HL. KUNIGUNDE

Ottokirche in Bamberg



BALTHASAR SCHMITT — PIETA

(Grabmal für Minister von Wehner)



HEINRICH WADERE

AMOR ALS BRUNNENFIGUR

Bronze Mozarteum in Salzburg



LISSY ECKART MÄDCHEN
Bronze



HANS BAUER QUELLENNYMPHE
Stein



GEORG MÜLLER BADENDE
Eisenguß

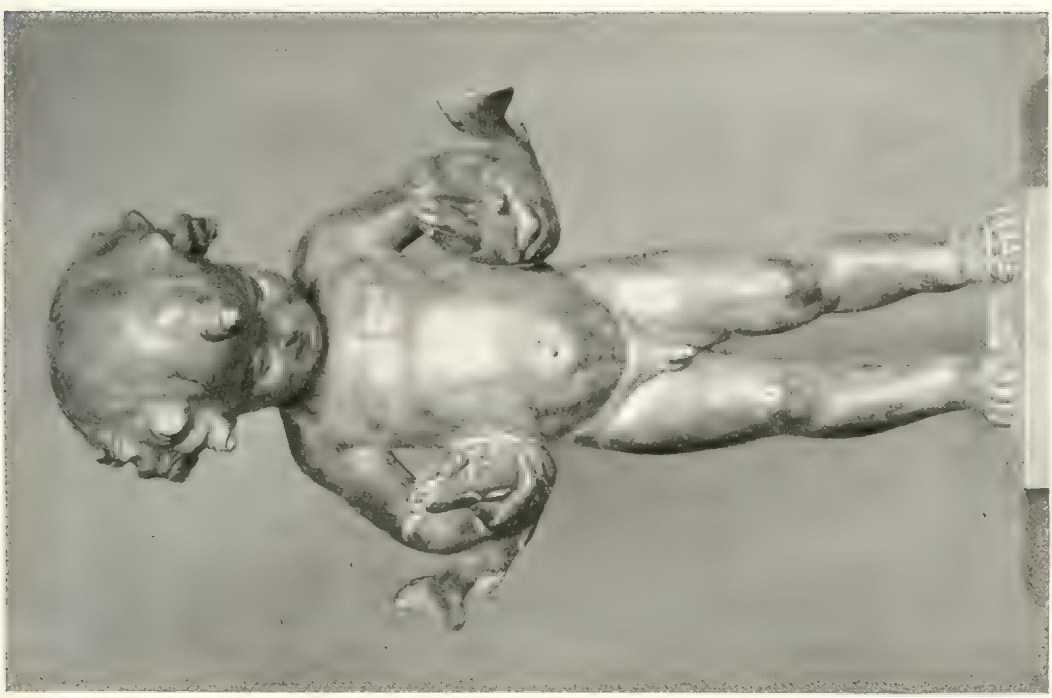


GEORG ALBERTSHOFER — DEKORATIVE PLASTIK



NIDA-RÜMELIN — GETHSEMANE
Grabsteinrelief





DÜLL UND PEZOLD — PUTTI







JULIUS SEIDLER
DEKORATIVE PLASTIKEN



JULIUS SEIDLER DEKORATIVE PLASTIK



EMIL MANZ WISENT IM KAMPF MIT EINEM BÄREN



JOSEPH WACKERLE

DEKORATIVE HOLZFIGUR
(bemalt)



JOSEPH WACKERLE

DEKORATIVE HOLZFIGUR
(bemalt)



NIDA-RÜMELIN PUTTOGRUPPE



FRANZ HOSER FAUNKIND AUF BÄREN

(Ansicht nach rechts)



NIDA-RÜMELIN PUTTOGRUPPE



FRANZ HOSER FAUNKIND AUF BÄREN
(Ansicht nach links)



HANS SCHWEGERLE — KRIEGSHILFE-PLAKETTE



NIDA-RÜMELIN TAUFTALER



LISSY ECKART PLAKETTE



BERNHARD BLEEKER PAETON
(Medaille)



THEODOR V. GOSEN KEHRSEITE EINER MEDAILLE



HERMANN HAHN
H. ST. CHAMBERLAIN-MEDAILLE



HERMANN HAHN
MEDAILLE AUF ALFRED KRUPP





THEODOR GEORGII MEDAILLE AUF ADOLF V. HILDEBRAND



OTTMAR OBERMAIER MEDAILLE





FRIEDRICH LOMMEL MEDAILLEN



MAXIMILIAN DASIO — PLAKETTEN



LINDL PLAKETTE



LISSY ECKART PLAKETTEN







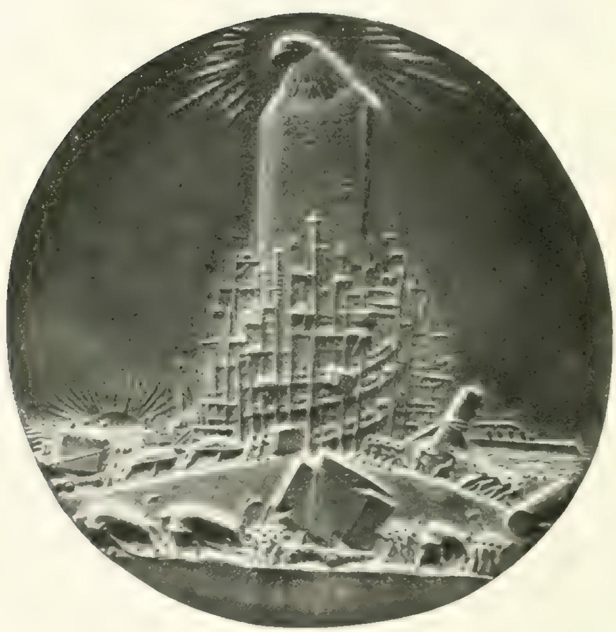






JAN WYSOCKI PLAKETTEN





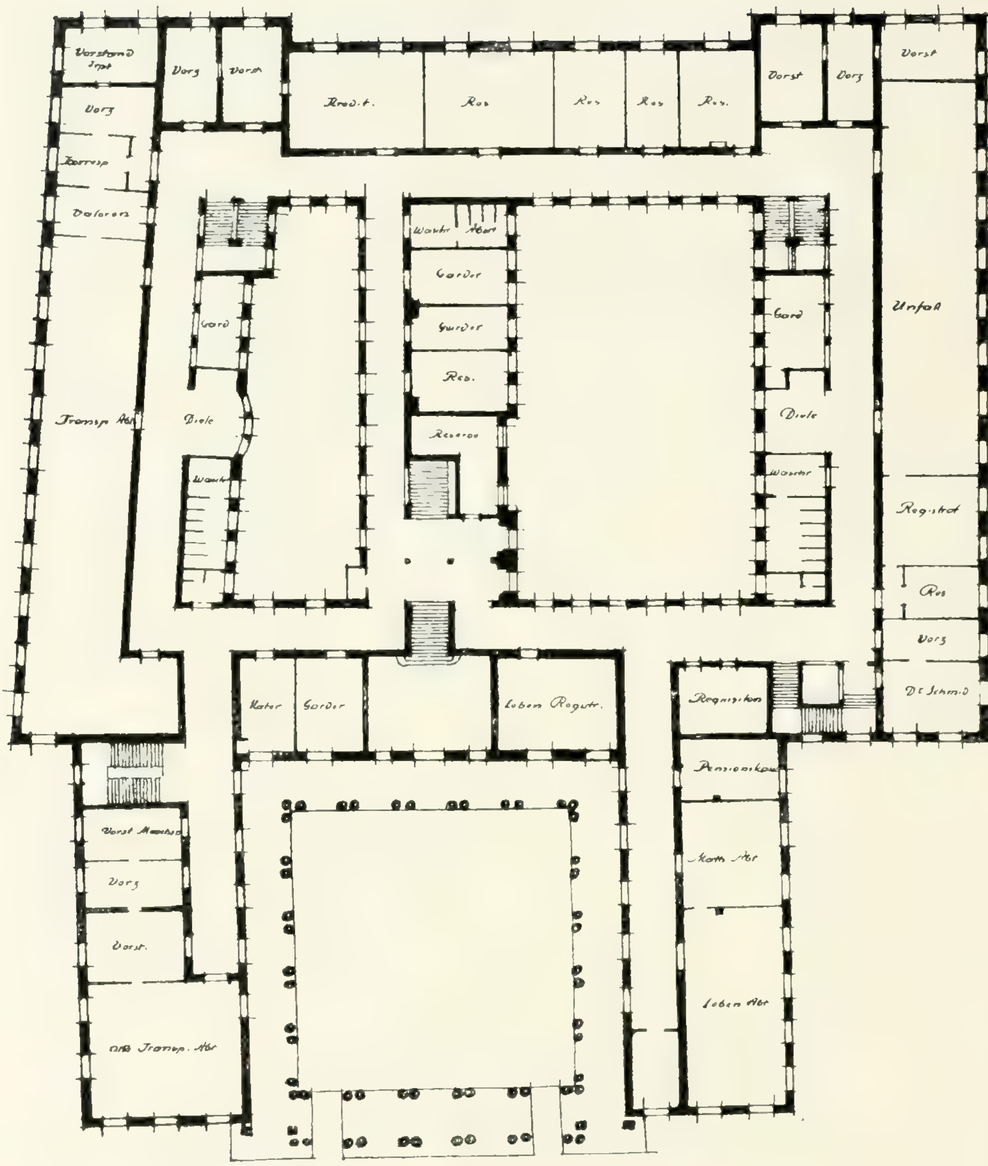
LUDWIG GIES EISENGUSSPLAKETTEN

ARCHITEKTUR



THEODOR FISCHER

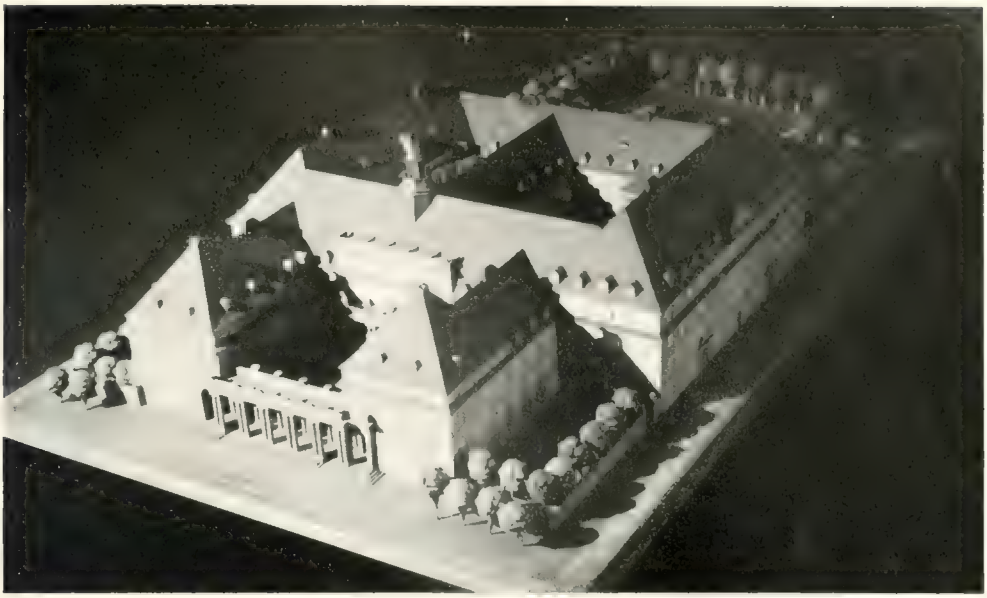
POLIZEIGEBÄUDE MÜNCHEN
Gebäudetrakt an der Ettstraße



O. E. BIEBER UND
W. HOLLWECK

MÜNCHENER RÜCKVERSICHERUNGS-
GESELLSCHAFT

Erdgeschoß-Grundriß



Baumodell



Front an der
Gedonstraße

O. E. BIEBER UND
W. HOLLWECK

MÜNCHENER RÜCKVERSICHERUNGS-
GESELLSCHAFT



O. E. BIEBER UND
W. HOLLWECK

MÜNCHENER RÜCKVERSICHERUNGS-
GESELLSCHAFT Front an der Königinstraße



O. E. BIEBER UND
W. HOLLWECK

MÜNCHENER RÜCKVERSICHERUNGS-
GESELLSCHAFT Innenhof



O. E. BIEBER UND
W. HOLLWECK

MÜNCHENER RÜCKVERSICHERUNGS-
GESELLSCHAFT Portal an der Martiusstraße
Plastik von E. Geiger



O. E. BIEBER UND
W. HOLLWECK

MÜNCHENER RÜCKVERSICHERUNGS-
GESELLSCHAFT Portal an der Gedonstraße
Plastik von E. Geiger




LUFT Plastiken aus dem Schmuckhof von E. Geiger WASSER



Beamteneingang, Plastik von Joseph Wackerle

O. E. BIEBER UND W. HOLLWECK

MÜNCHENER RÜCKVERSICHERUNGS-GESELLSCHAFT



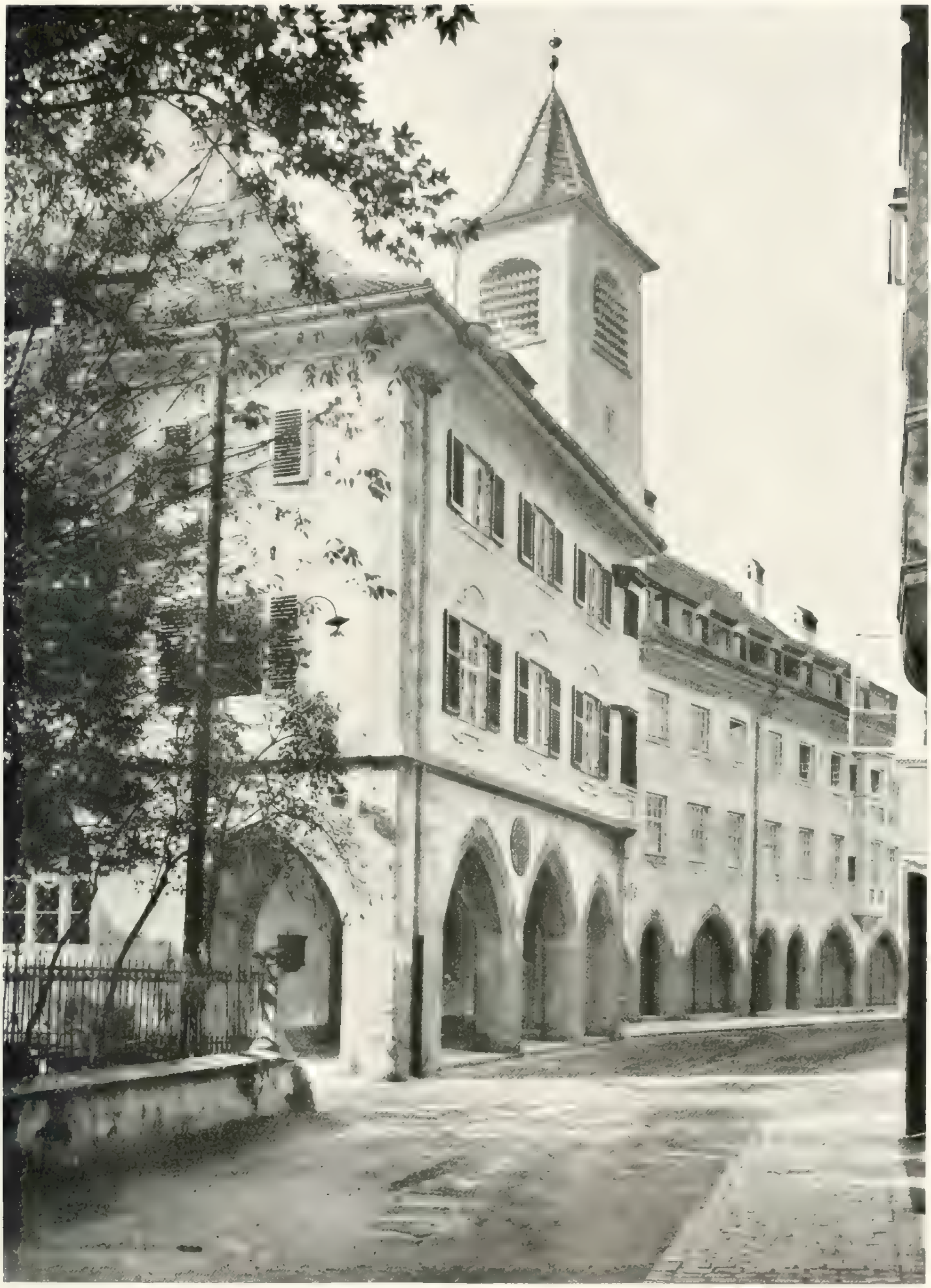
O. E. BIEBER UND
W. HOLLWECK

MÜNCHENER RÜCKVERSICHERUNGS-
GESELLSCHAFT Direktorzimmer



THEODOR FISCHER

GARTENSAAL
im Hause Adt in Forbach



THEODOR FISCHER

POSTHAUS IN HALL IN TIROL

(Grundriß auf Seite 18)



THEODOR FISCHER POSTHAUS IN HALL IN TIROL



THEODOR FISCHER POSTHAUS IN HALL IN TIROL



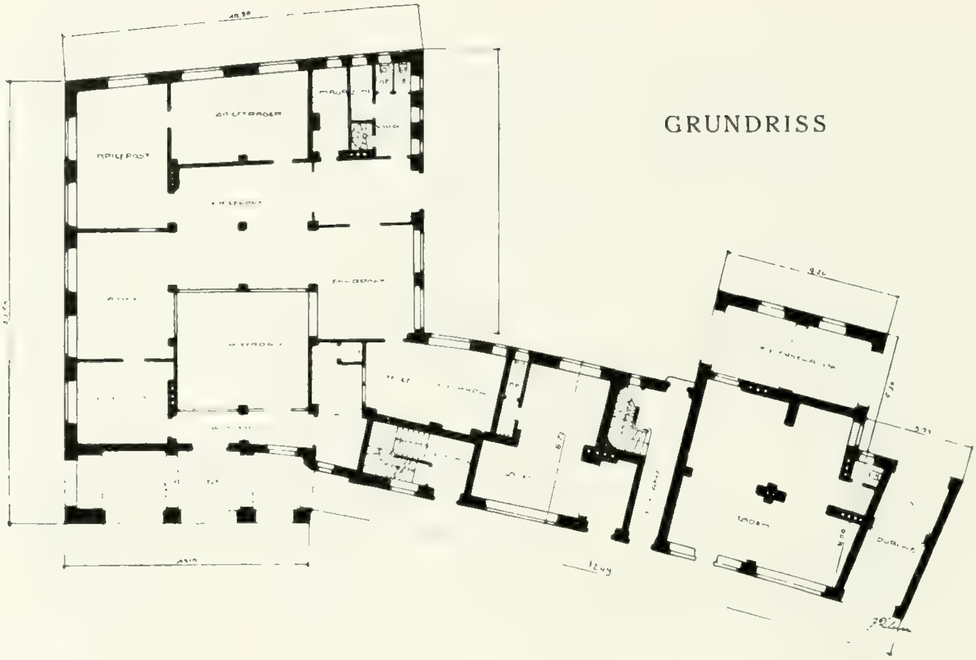
SIGISMUND GÖSCHEL BEZIRKSKOMMANDO MÜNCHEN



SIGISMUND GÖSCHEL

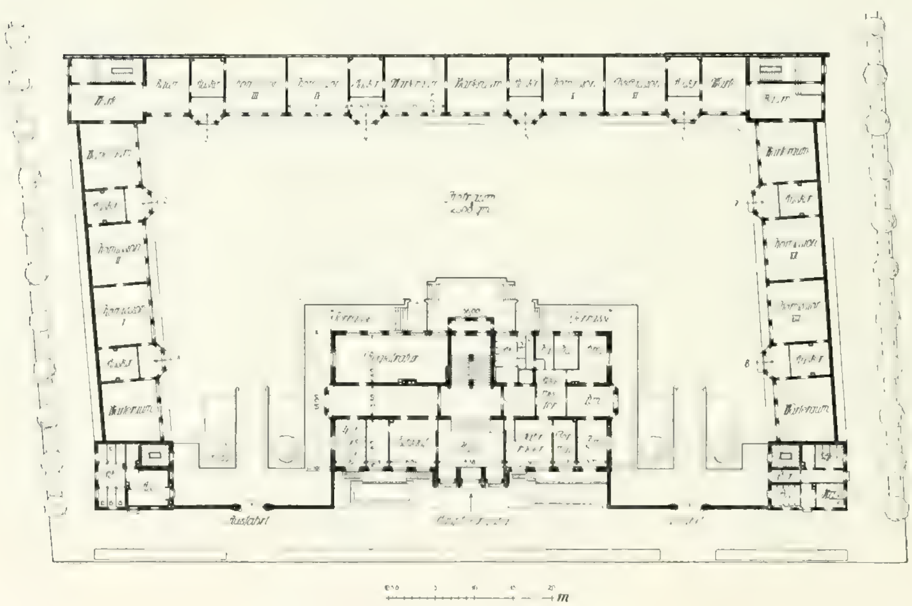
BEZIRKSKOMMANDO MÜNCHEN

Fassadendetail, Plastik von J. Seidler



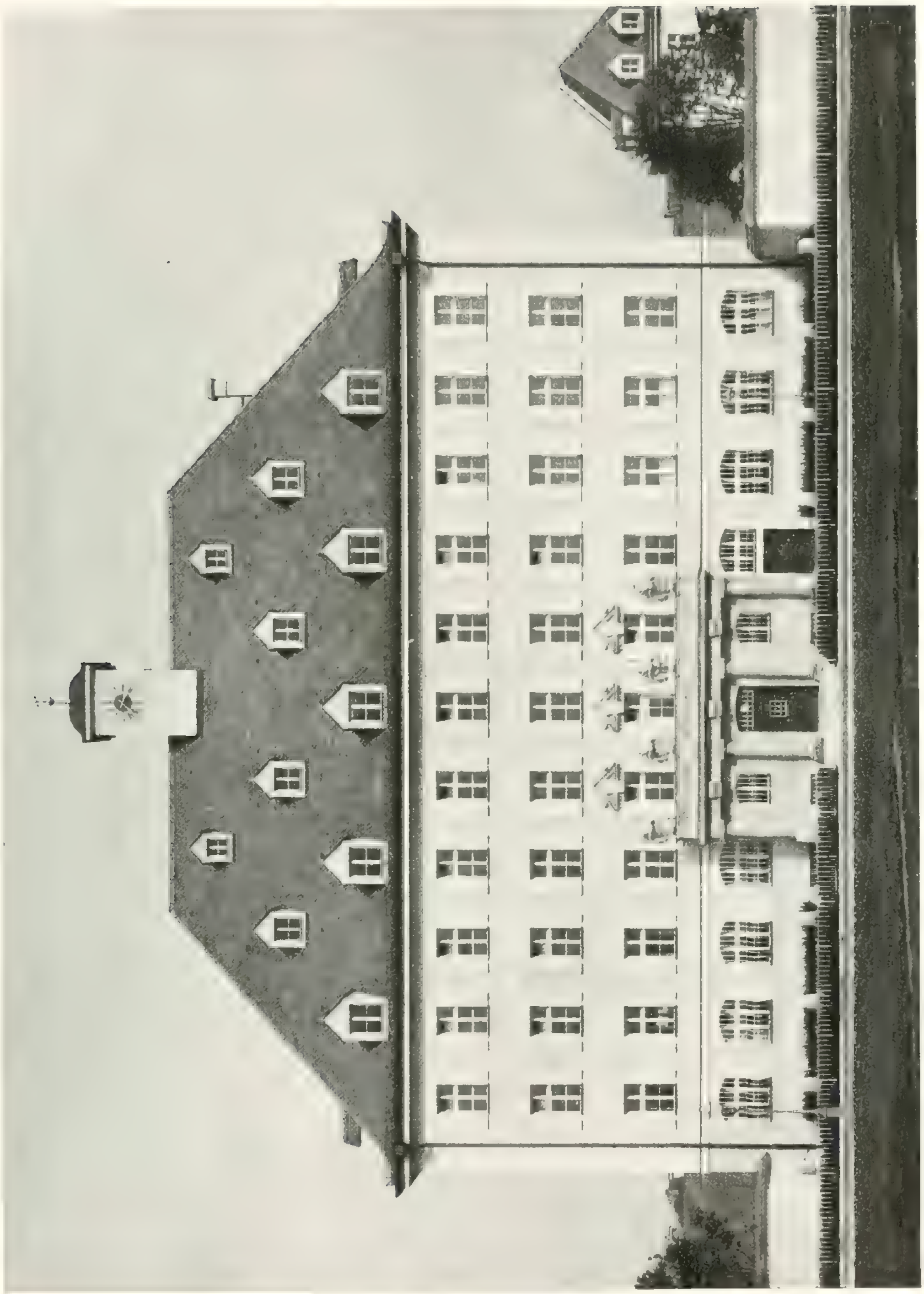
THEODOR FISCHER

POSTHAUS IN HALL IN TIROL
(Grundriß)



HANS GRÄSSEL

STÄDT. WEHRAMT IN MÜNCHEN
Grundriß des Erdgeschosses

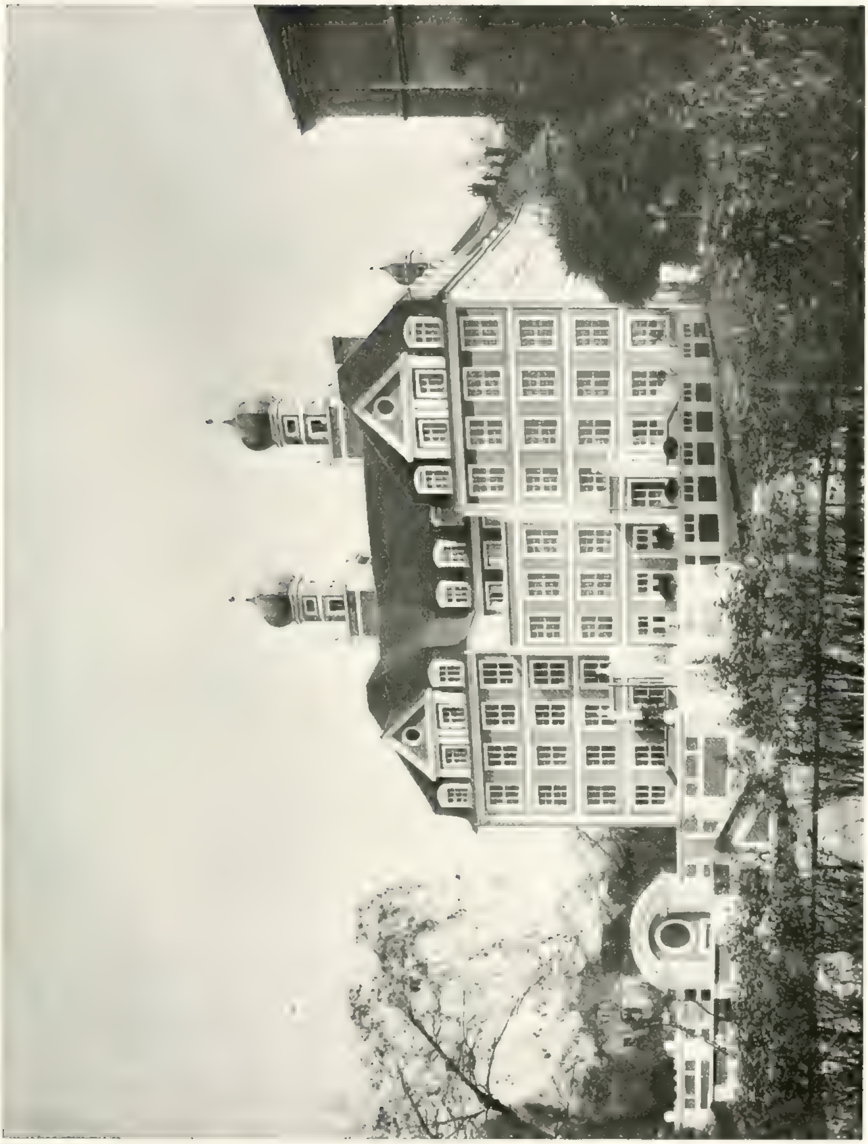


HANS GRÄSSEL STÄDT. WEHRAMT IN MÜNCHEN



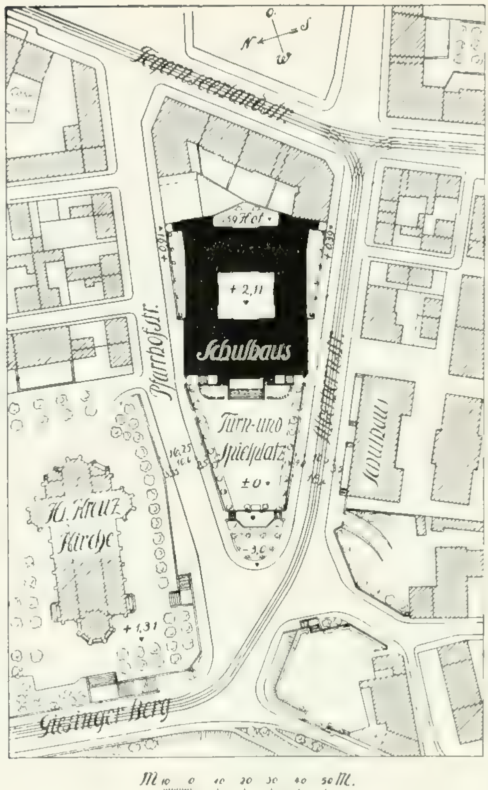
HANS GRÄSSEL SCHULE AN DER PFARRHOFSTRASSE MÜNCHEN

Einblick in den Innenhof



HANS GRÄSSEL — SCHULE AN DER PFARRHOFSTRASSE MÜNCHEN

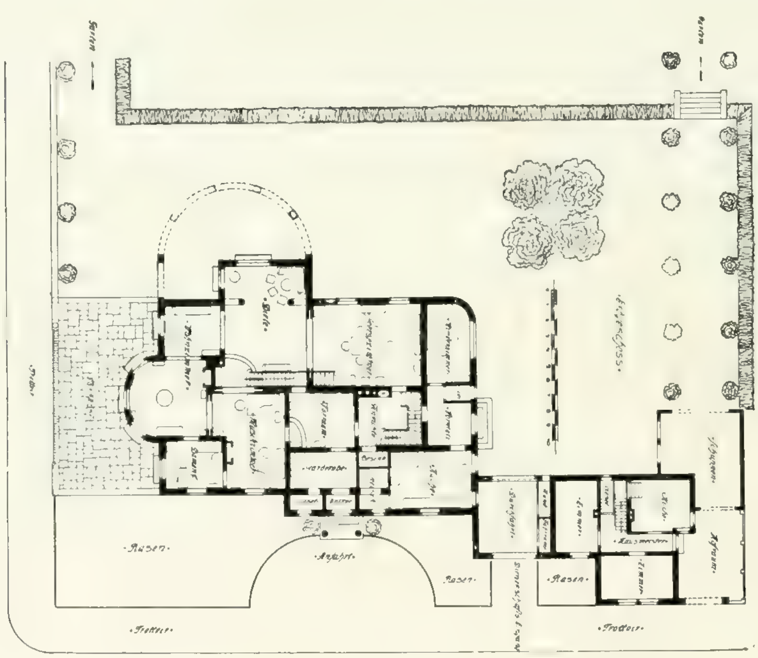
Gesamtansicht von der Stadtseite



HANS GRÄSSEL

SCHULHAUS AN DER PFARRHOFSTRASSE

Lageplan



ERNST HAIGER

HAUS DR. PRENTZEL

in Oberwerth-Koblenz · Grundriß



ERNST HAIGER

HAUS DR. PRENTZEL
in Oberwerth-Koblenz · Gesamtansicht



ERNST HAIGER

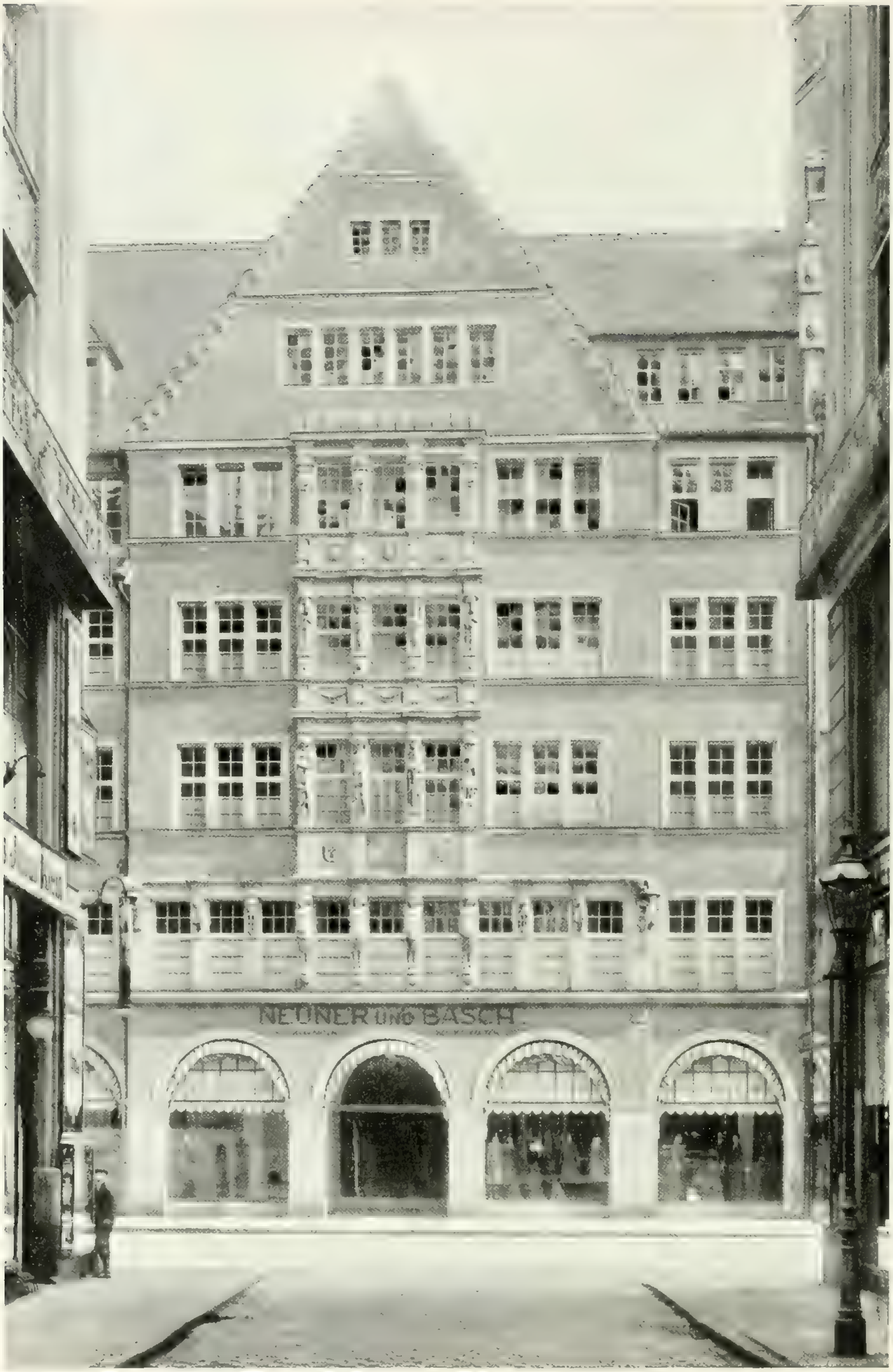
WOHNZIMMER IM HAUS PRENTZEL
in Oberwerth-Koblenz



ERNST HAIGER

HALLE IN SCHLOSS OBER-LUBIE (SCHLESIEN)

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.G., München



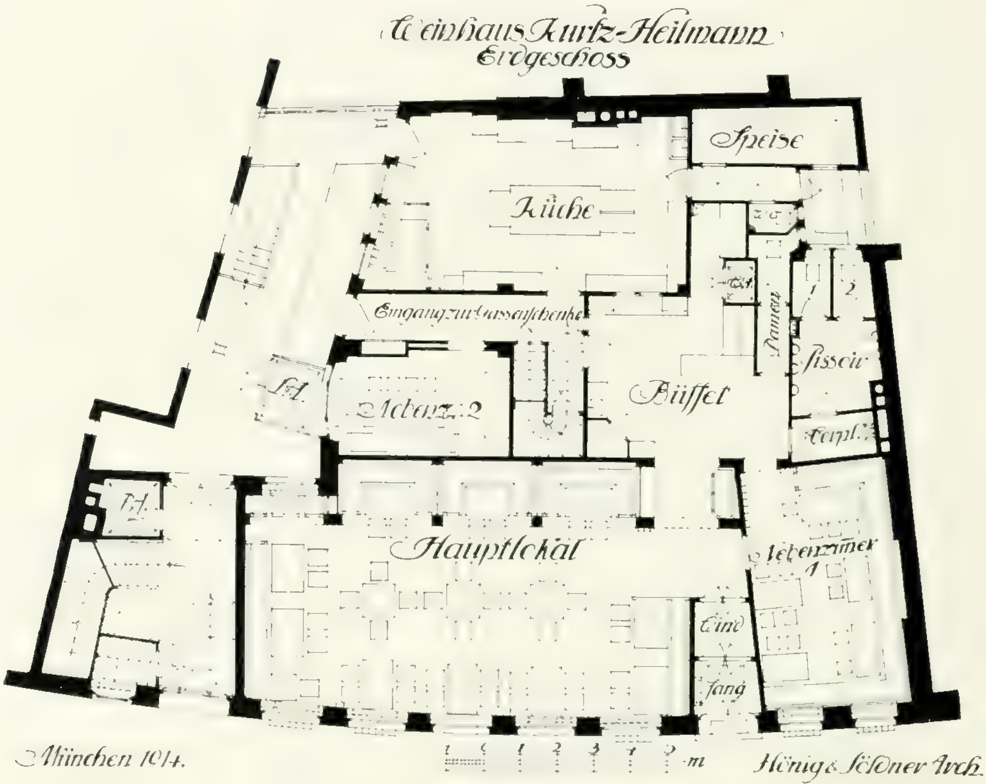
EUGEN HÖNIG UND
KARL SÖLDNER

GESCHÄFTSHAUS NEUNER & BASCH
Plastik von J. Seidler



EUGEN HÖNIG UND
KARL SÖLDNER

GESCHÄFTSHAUS NEUNER & BASCH
Plastik von J. Seidler



Grundriß



Schlußstein von J. Seidler

EUGEN HÖNIG UND KARL SÖLDNER WEINHAUS KURTZ, MÜNCHEN



EUGEN HÖNIG UND KARL SÖLDNER WEINHAUS KURTZ, MÜNCHEN



JULIUS SEIDLER HAUSZEICHEN AM WEINHAUS KURTZ, MÜNCHEN



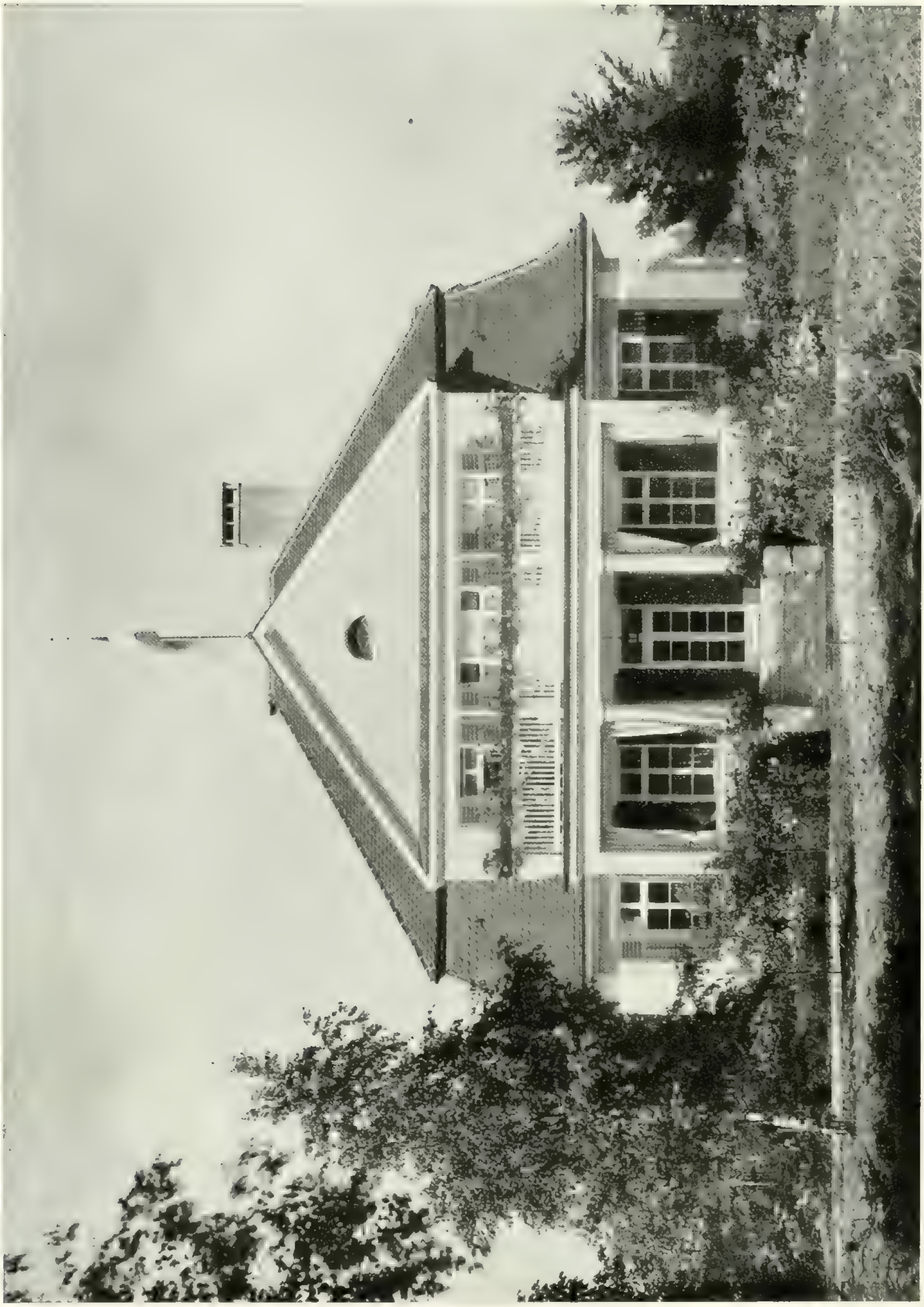
KARL JÄGER KRANKENHAUS IN TRAUNSTEIN



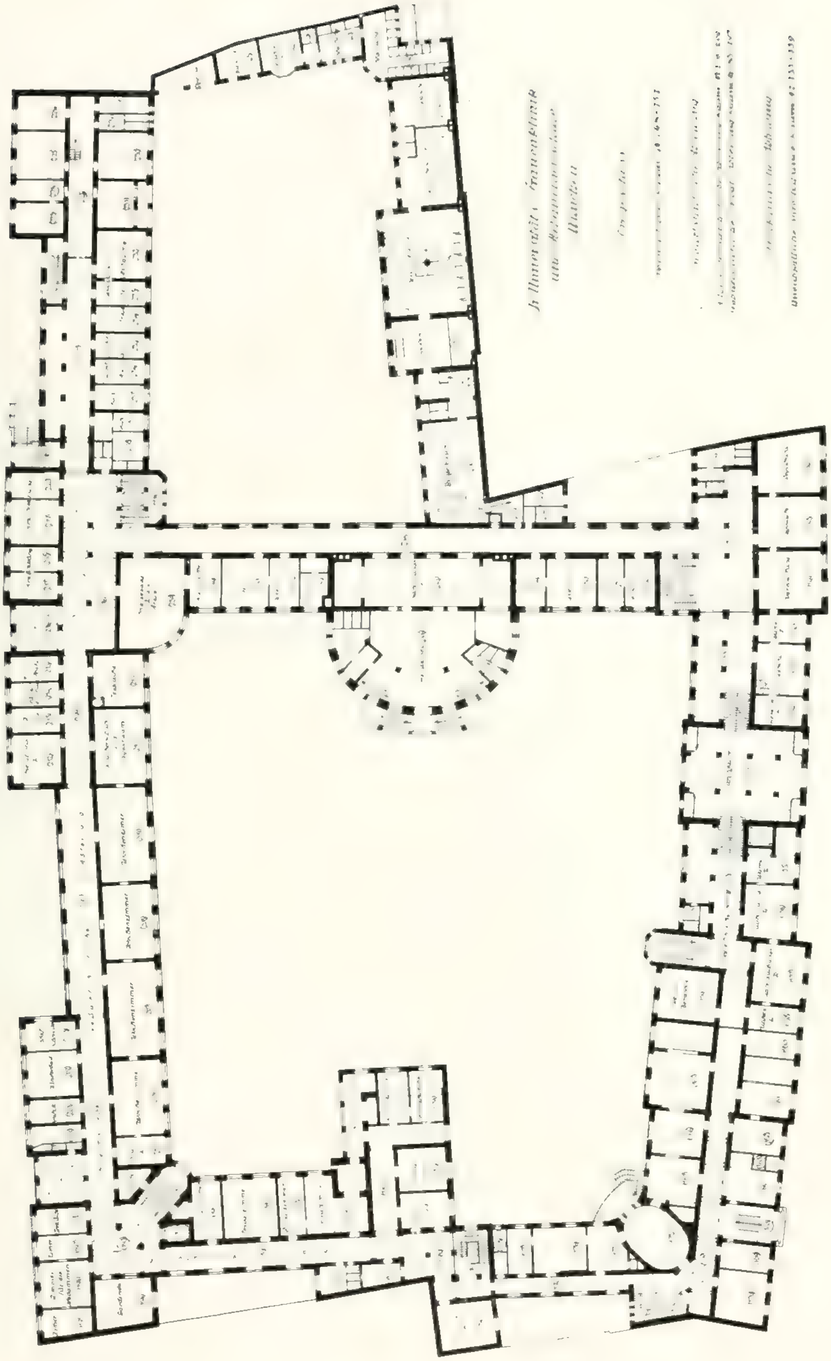
KARL JAGER ∴ KINDERBEWAHR- UND PFLEGE-ANSTALT NÖRDLINGEN



KARL JÄGER KINDERBEWAHR- UND PFLEGE-ANSTALT NÖRDLINGEN

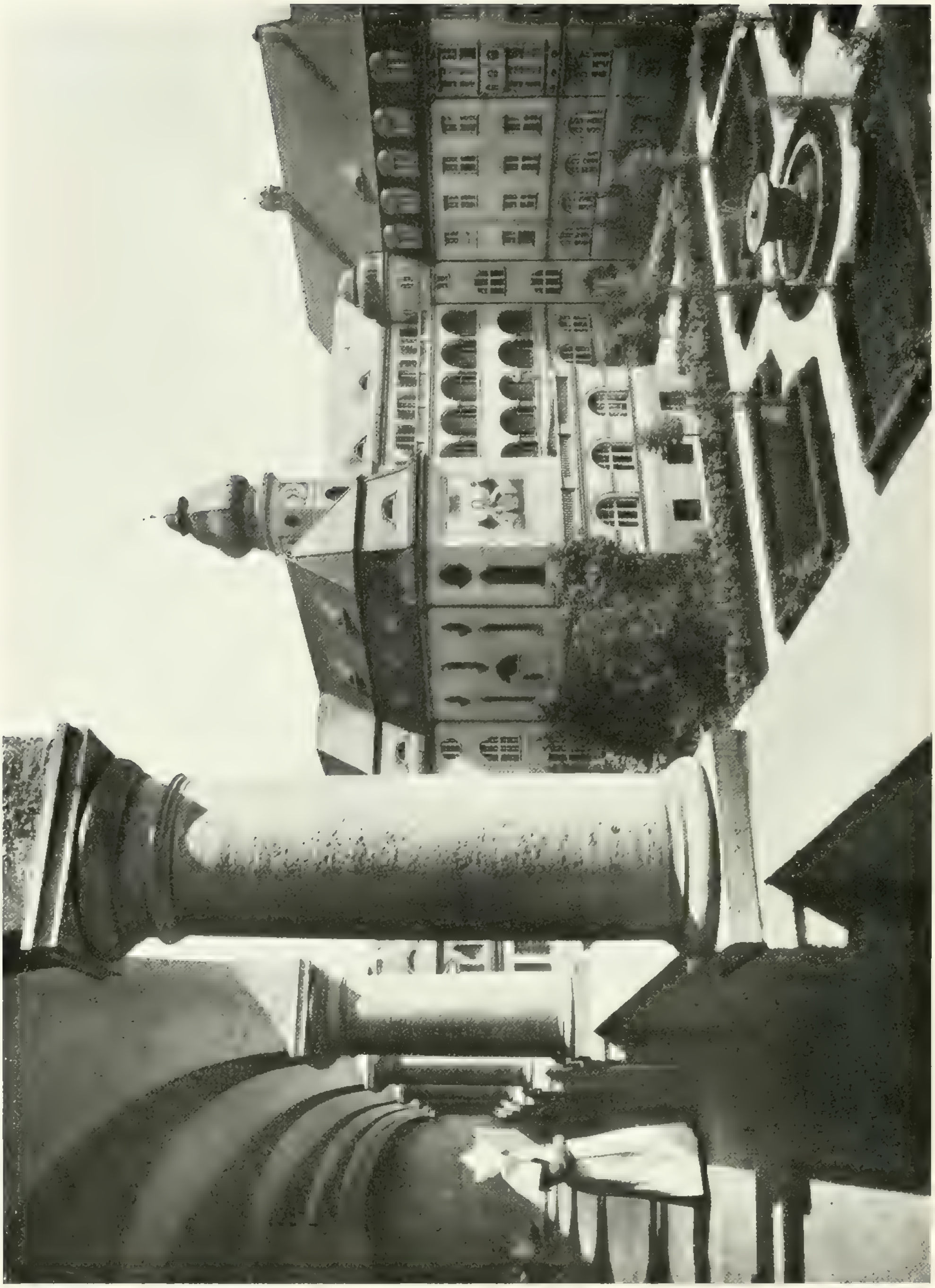


KARL JÄGER HAUS VEIEL IN MÜNCHEN-SOLLN



THEODOR KOLLMANN — K. UNIVERSITÄTS-FRAUENKLINIK MÜNCHEN

Grundriß



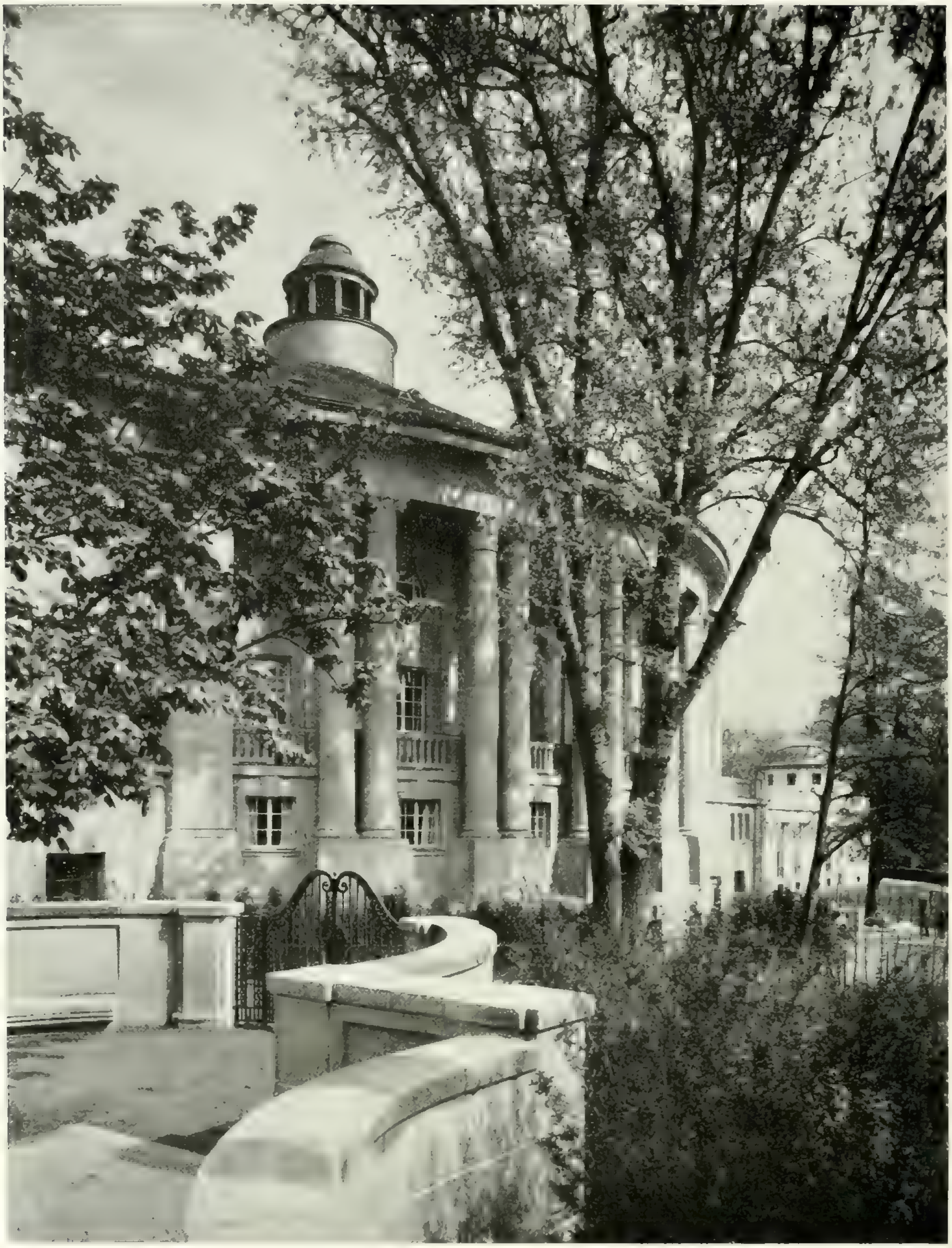
THEODOR KOLLMANN

K. UNIVERSITÄTS-FRAUENKLINIK
Blick in den Hof



KARL KILLER

MADONNA
im Hof der K. Universitäts-Frauenklinik in München



MAX LITTMANN K. KURHAUS IN BAD KISSINGEN



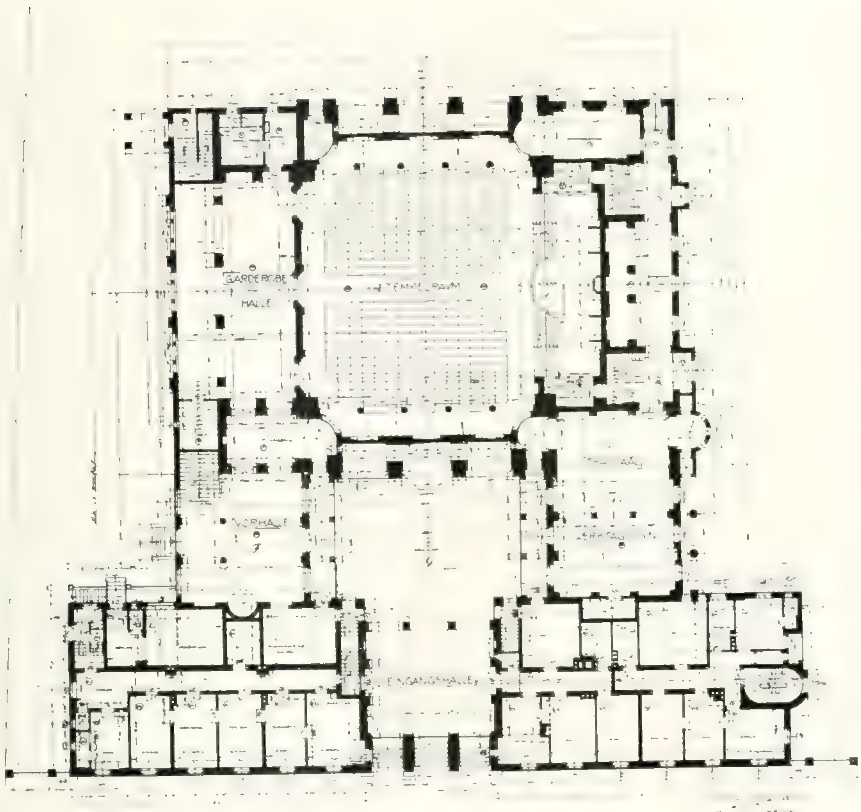
MAX LITTMANN

K. KURHAUS IN BAD KISSINGEN · SCHMUCKHOF

Wandmalereien von Throll-Offenbach · Plastiken von Düll und Pezold-München und Resch-München



MAX LITTMANN BRUNNENHAUS IN BAD KISSINGEN



HEINRICH LÖMPEL UND FRITZ LANDAUER

SYNAGOGE IN AUGSBURG

Grundriß



(Nach Aufnahme von F. Kehr in Augsburg)

HEINRICH LÖMPEL UND FRITZ LANDAUER — SYNAGOGE IN AUGSBURG

Hauptansicht



(Nach Aufnahme von E. Kehr in Augsburg)

HEINRICH LÖMPEL UND FRITZ LANDAUER — SYNAGOGE IN AUGSBURG

Seitenansicht



HEINRICH LÖMPEL UND FRITZ LANDAUER — SYNAGOGE IN AUGSBURG

Tempelinneres



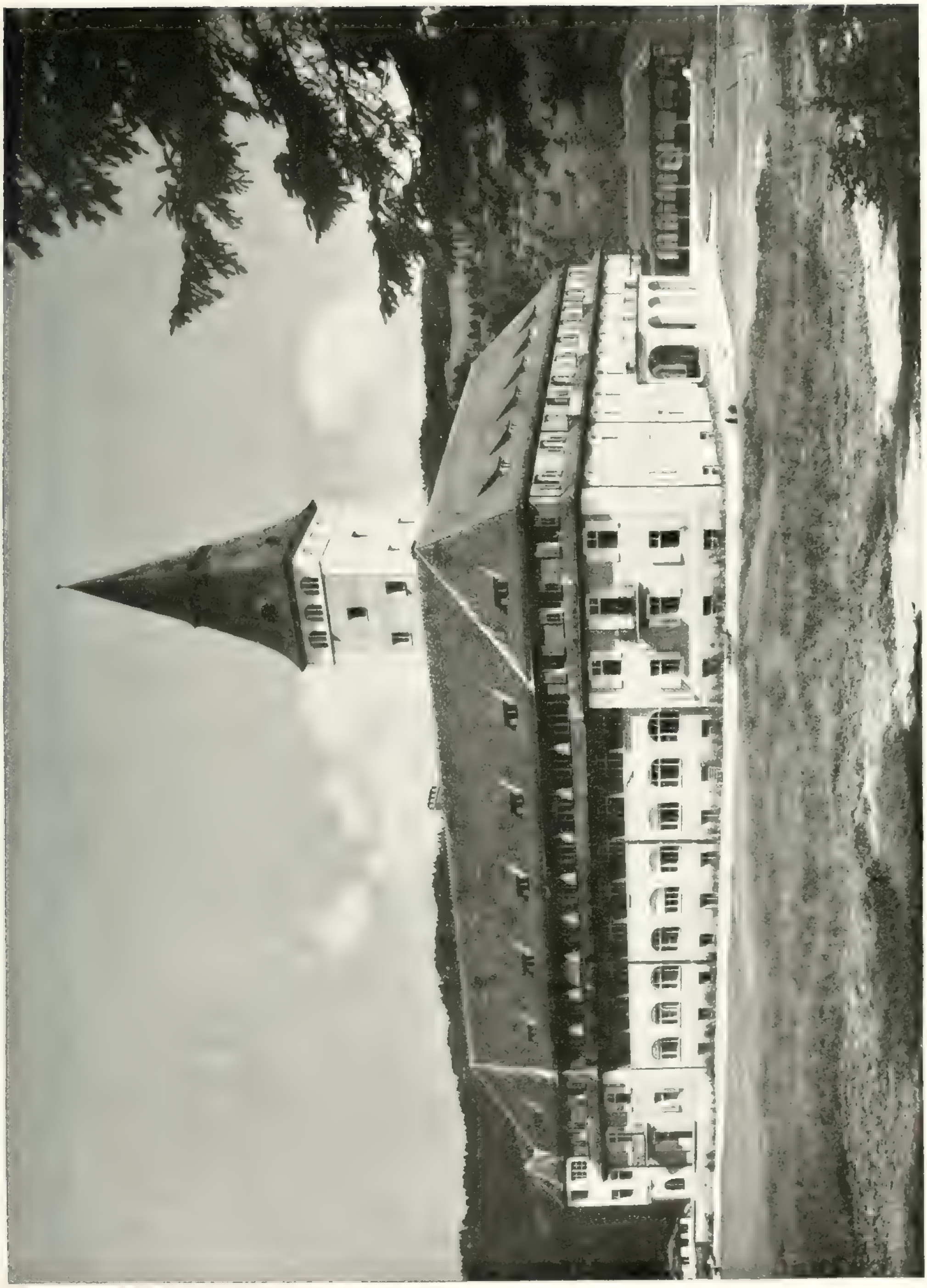
HEINRICH LÖMPEL UND FRITZ LANDAUER

SYNAGOGE IN AUGSBURG

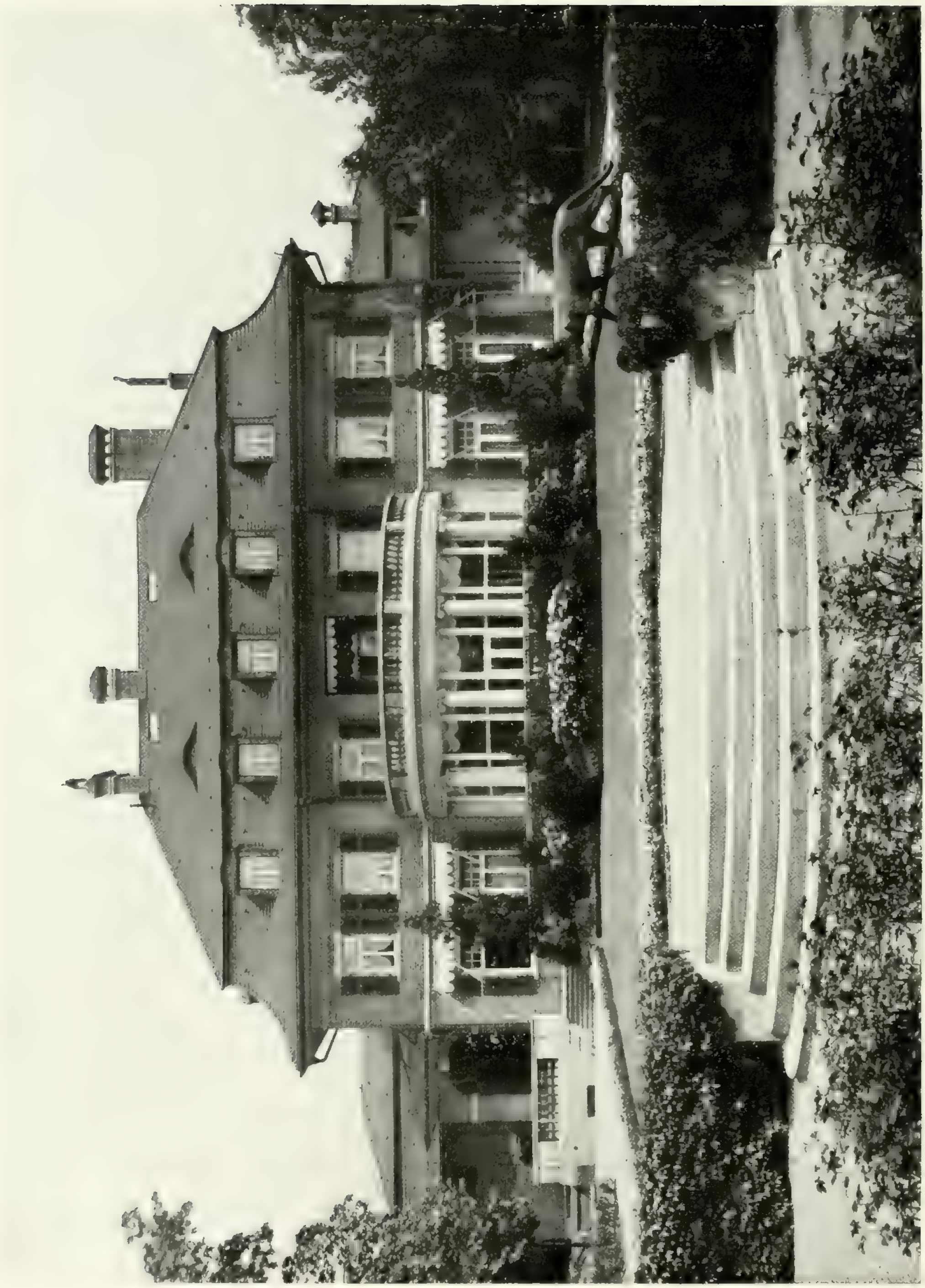
Vorhalle



FRANZ RANK HERRSCHAFTSHAUS



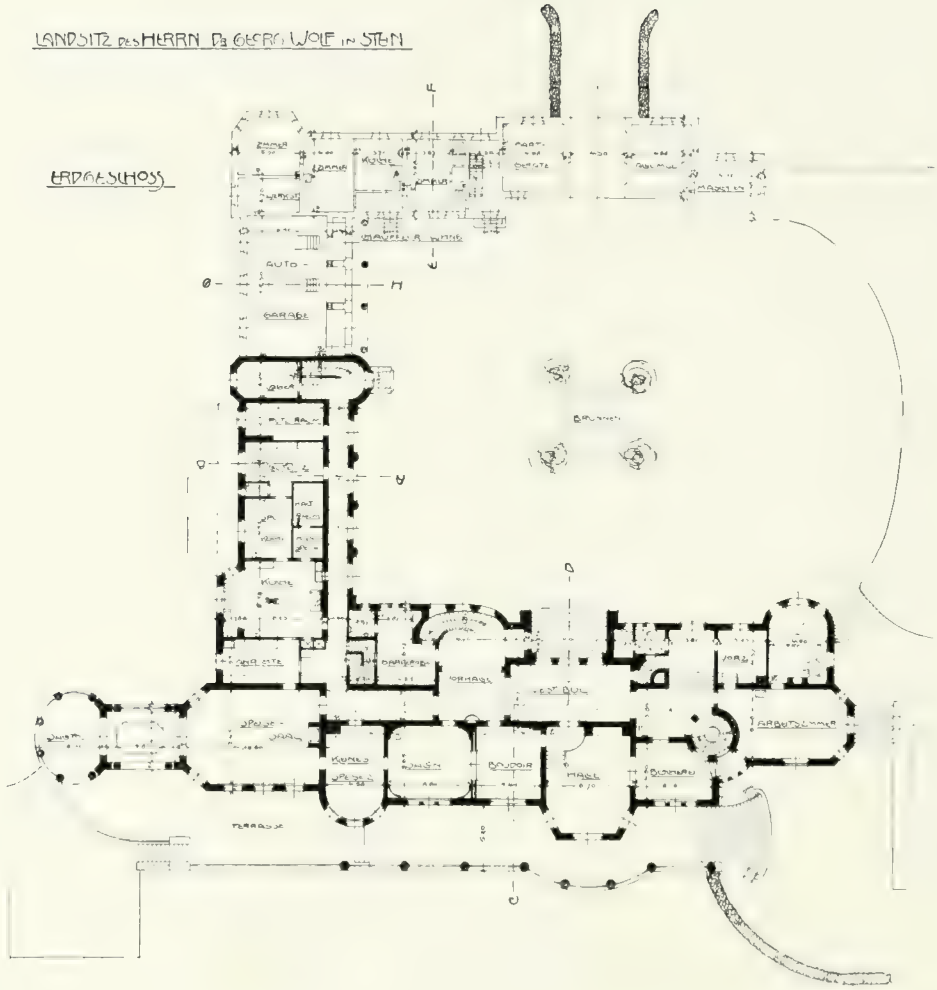
KARL SATTLER — SCHLOSS ELMAU BEI MITTENWALD



KARL SATTLER HAUS LOEB IN MÜNCHEN



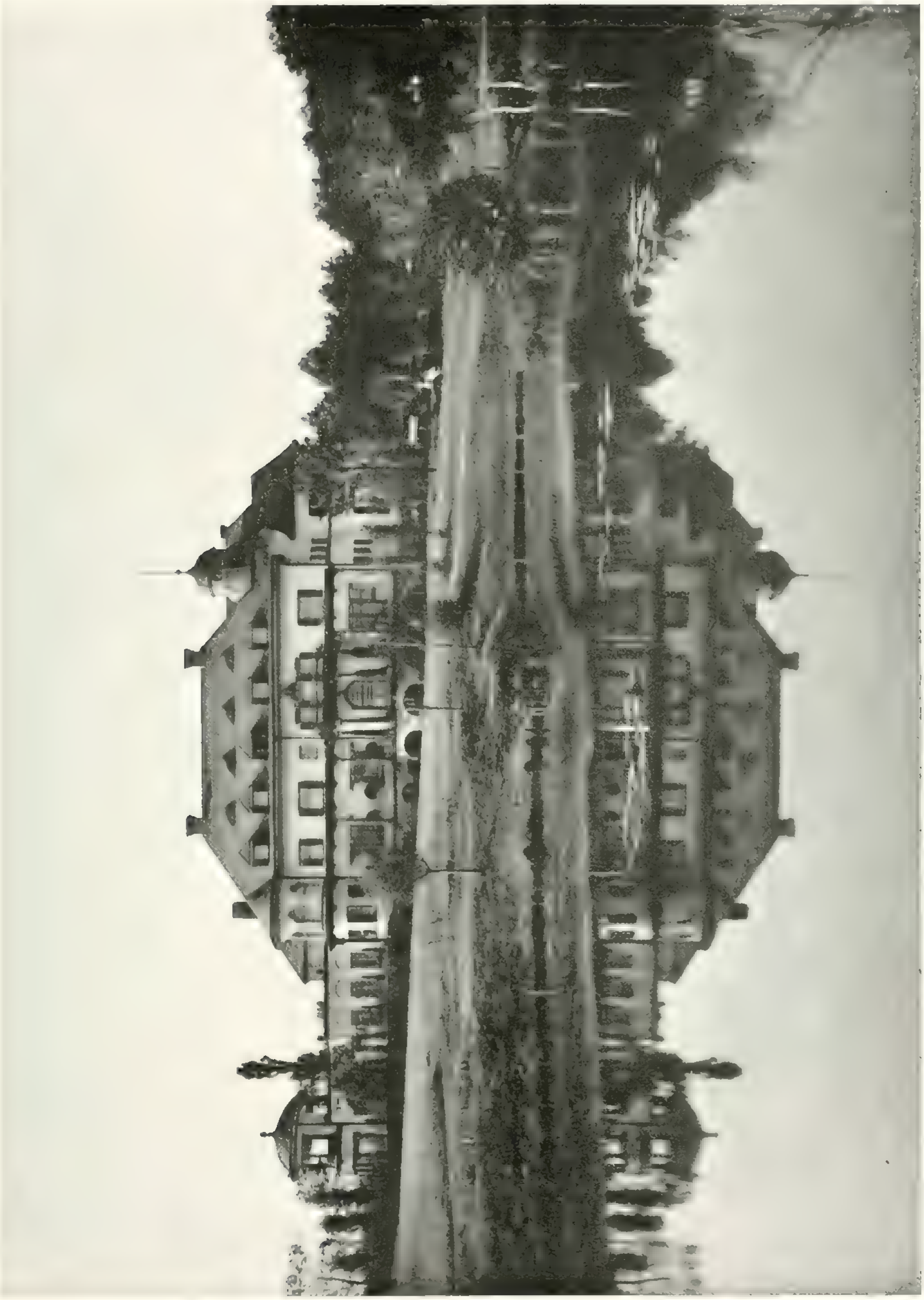
KARL SATTLER — HAUS LOEB IN MÜNCHEN



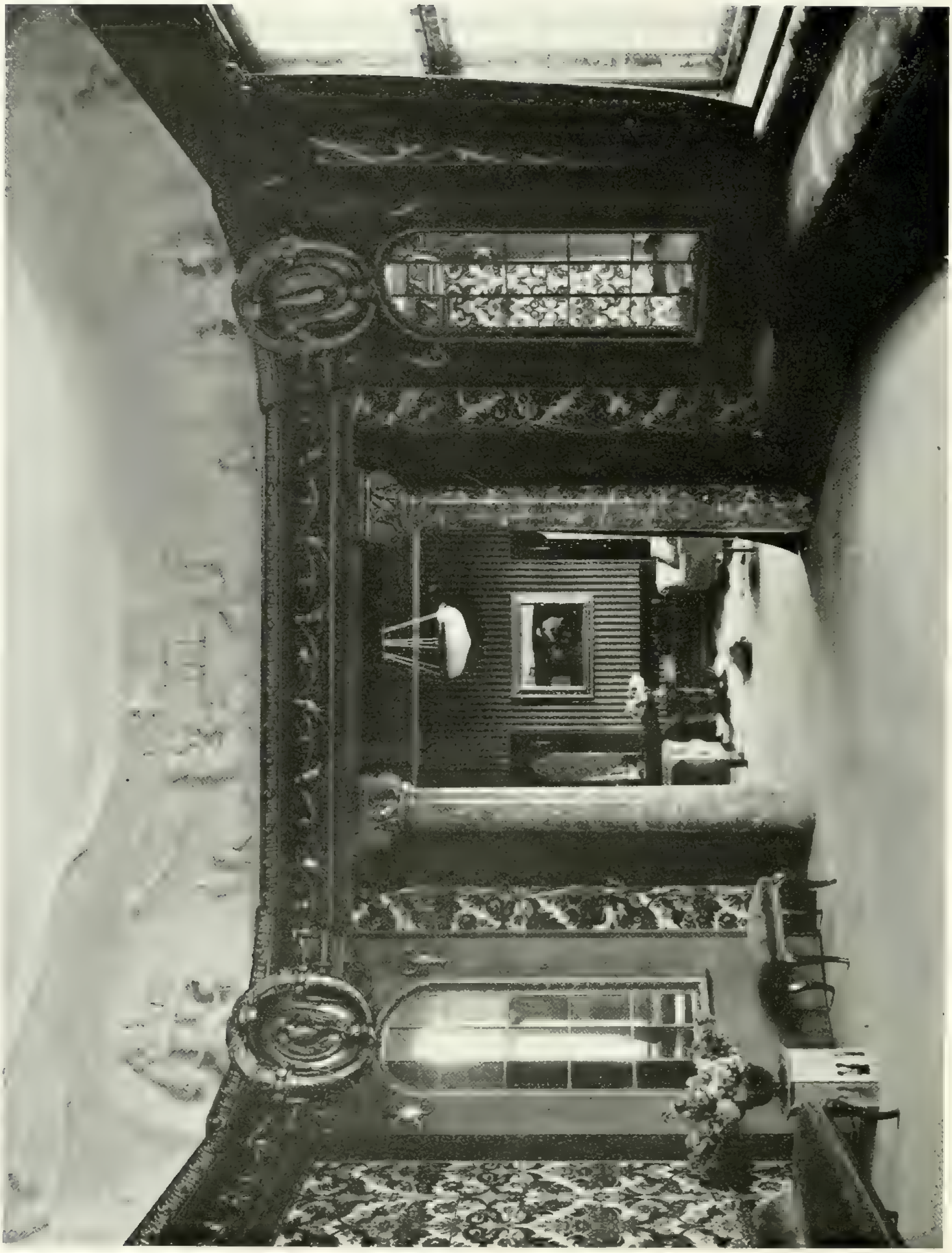
E. VON SEIDL

LANDSITZ DR. GEORG WOLF IN STEIN

Grundriß



E. VON SEIDL — LANDSITZ DR. GEORG WOLF IN STEIN



E. VON SEIDL

LANDSITZ DR. GEORG WOLF IN STEIN

Blick aus dem Salon in das Empfangszimmer · Plastik von J. Seidler



E. VON SEIDL

LANDSITZ DR. GEORG WOLF IN STEIN

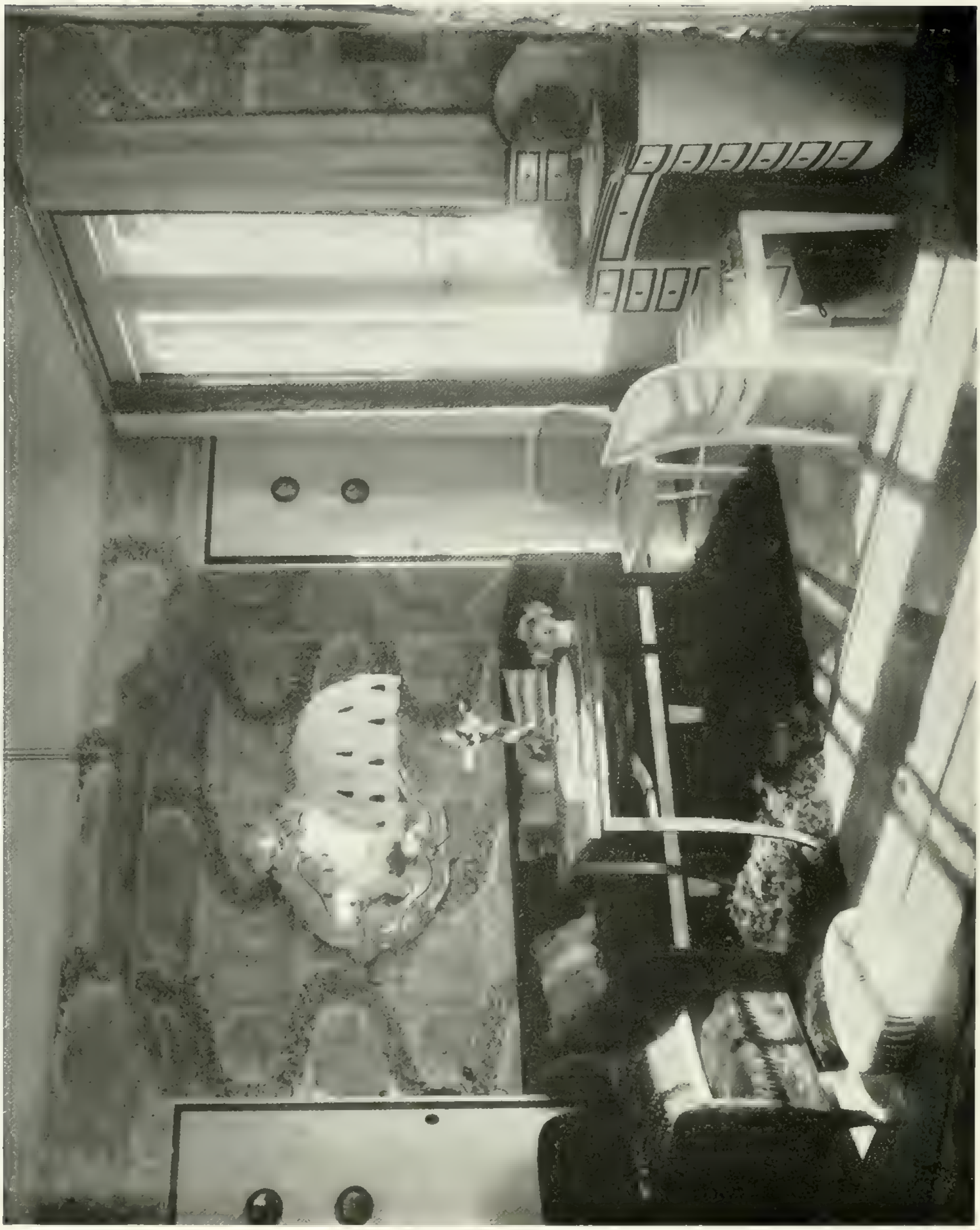
Speisesaal — Wandgemälde von L. v. Herterich



E. VON SEIDL DAMENZIMMER

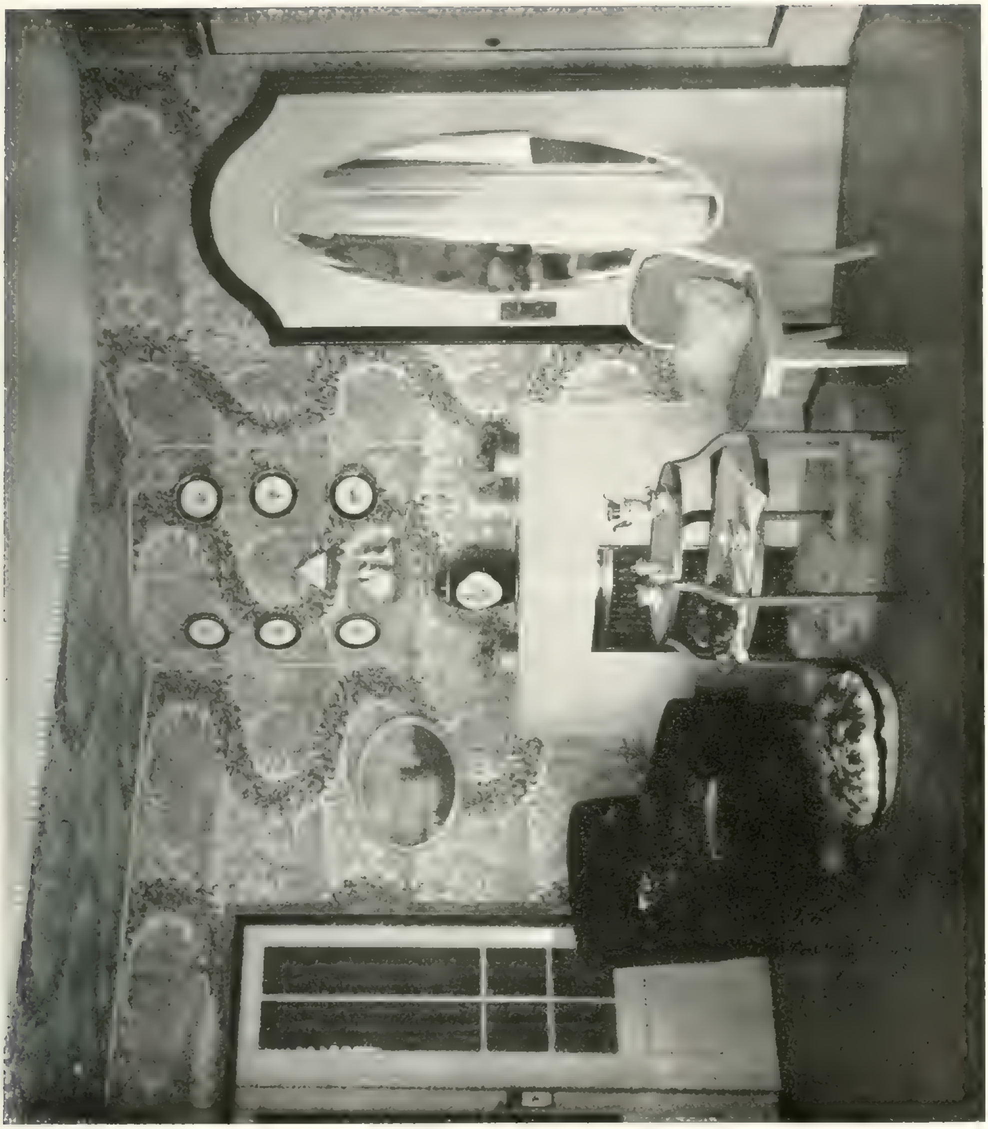


E. VON SEIDL ESSZIMMER



E. VON SEIDL

AUS DEM DAMENZIMMER
im Landhaus des Künstlers in Murnau



E. VON SEIDL

AUS DEM DAMENZIMMER
im Landhaus des Künstlers in Murnau



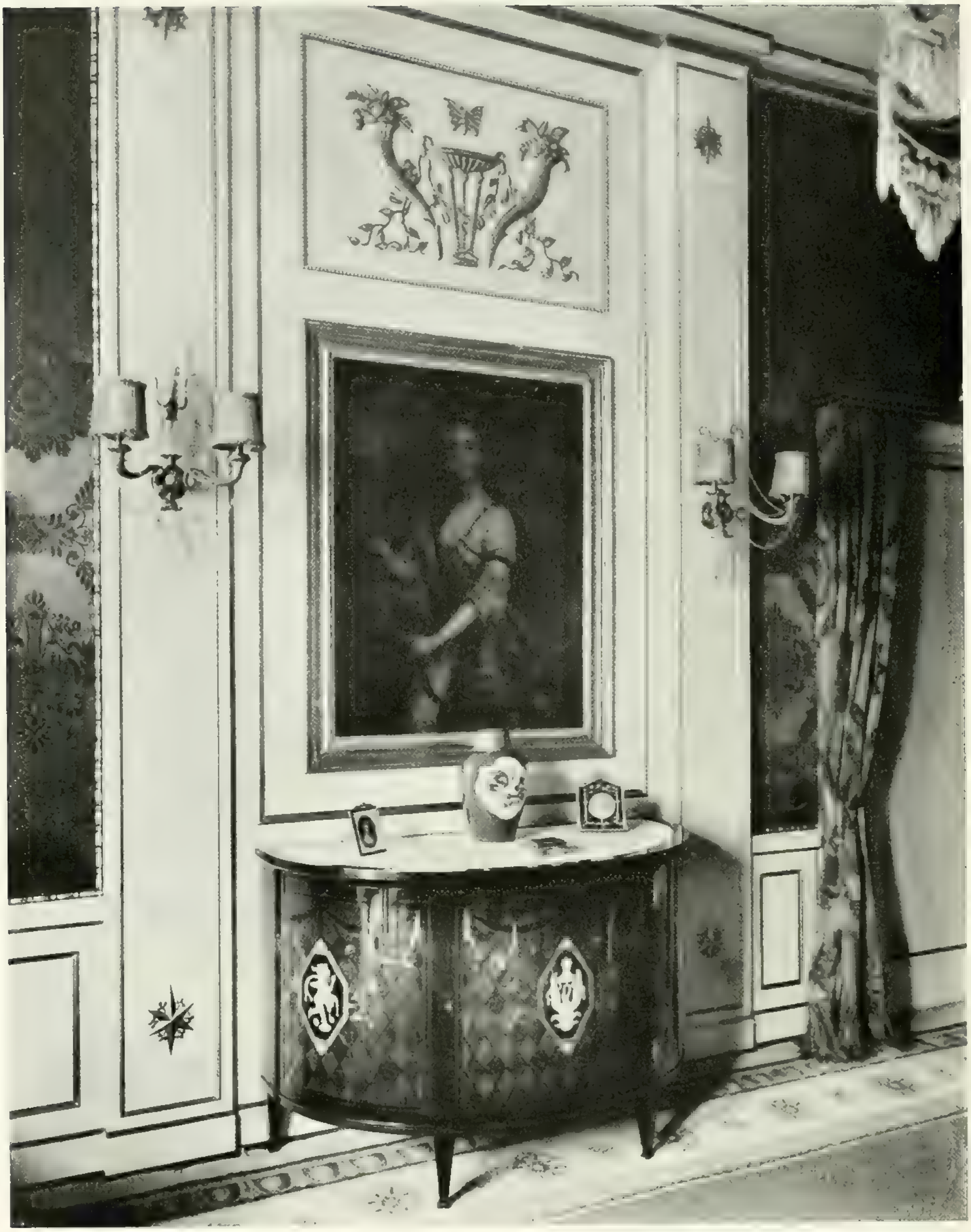
P. L. TROOST

HAUS KUPELWIESER IN MÜNCHEN
Straßenansicht



P. L. TROOST

HAUS KUPELWIESER IN MÜNCHEN
Gartenansicht



P. L. TROOST

AUS DEM HAUSE HEINEKEN IN BREMEN

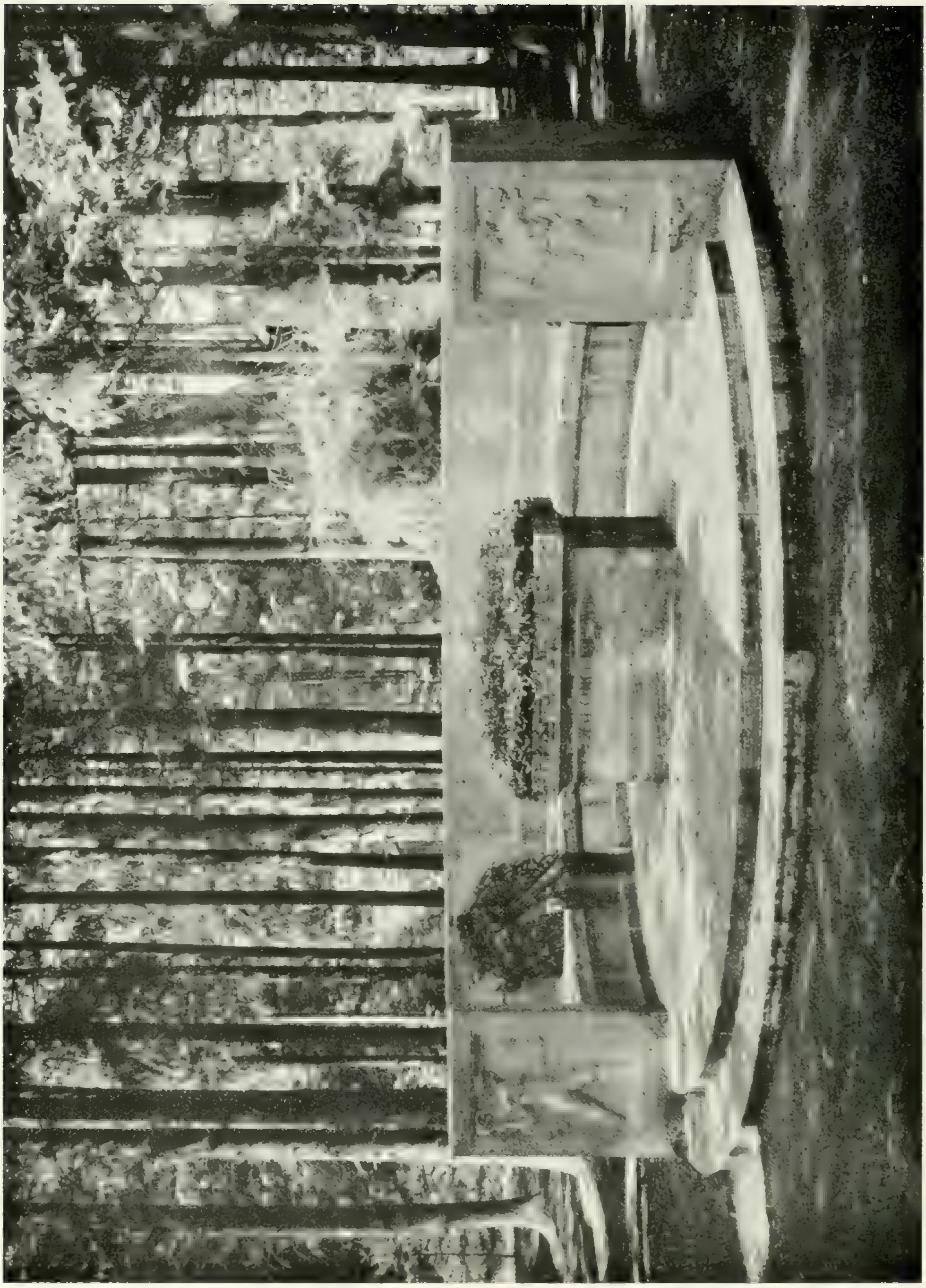
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.G., München



P. L. TROOST

AUS DEM HAUSE HEINEKEN IN BREMEN

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A. G., München



THEODOR FISCHER

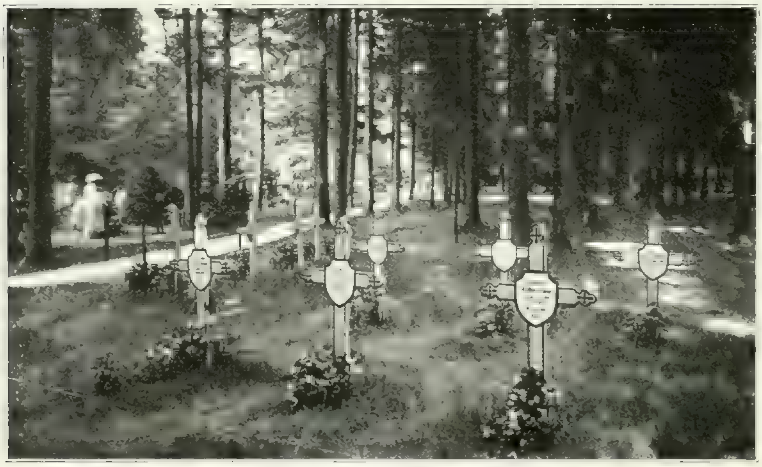
GRABMAL DR. HIRTH
im Waldfriedhof bei München
Plastik von Th. v. Gosen in Breslau



ERNST HAIGER

GRABMAL HESSELBERGER
im Waldfriedhof bei München







HANS GRÄSSEL

KRIEGER-EHRENGRÄBER
auf dem Waldfriedhof München

KUNSTGEWERBE



PAUL LUDWIG TROOST

KAMINUHR IN ALABASTER
Figur modelliert von Alfred Hagel



ADELBERT NIEMEYER — SPEISEZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G. München



RICHARD RIEMERSCHMID

MÖBEL AUS EINEM WOHNZIMMER

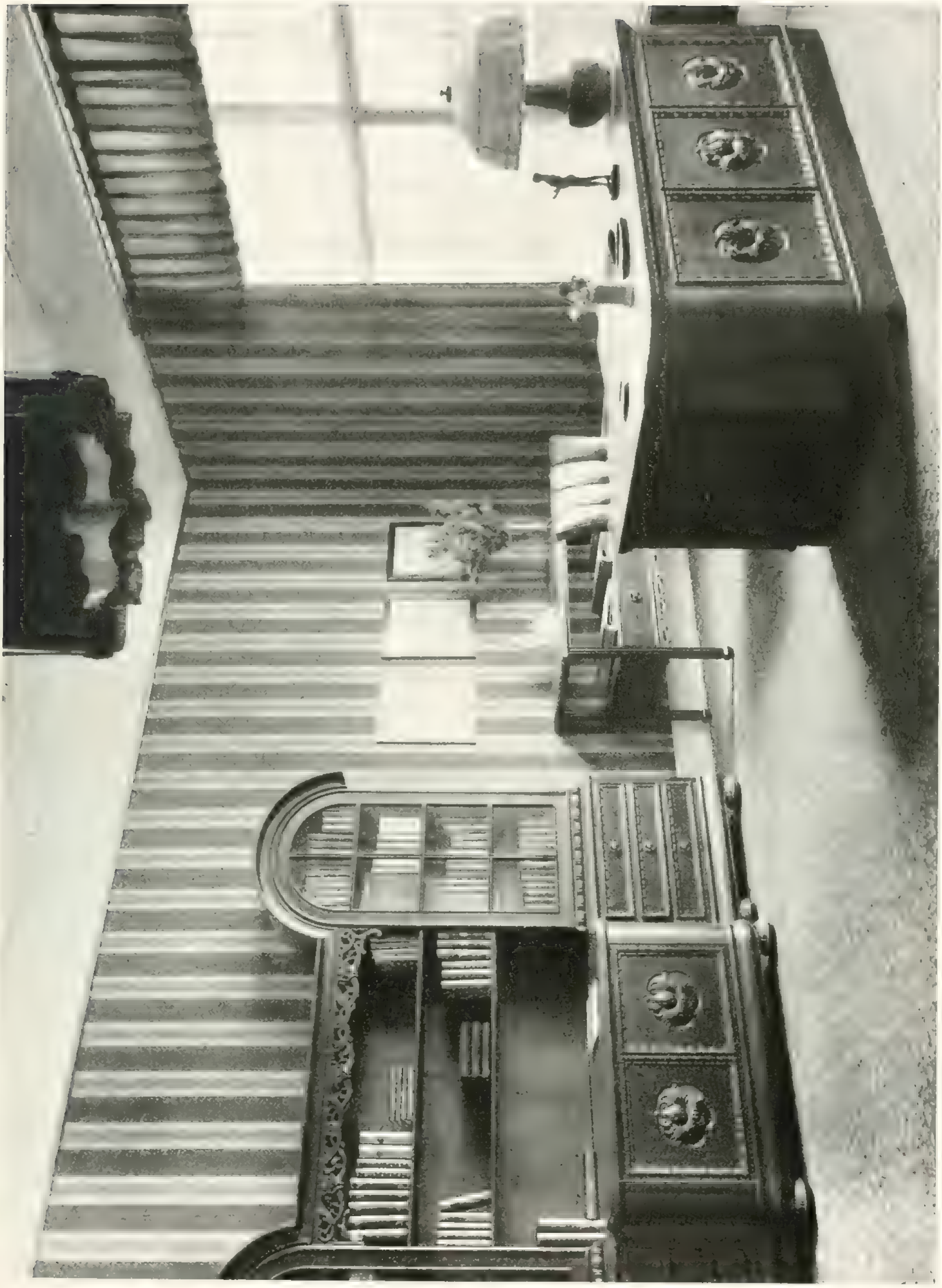
Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G. München



KARL BERTSCH

HERRENZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G. München



KARL BERTSCH

HERRENZIMMER

Ausführung: Deutsche Werkstätten A.-G. München



PAUL LUDWIG TROOST SPEISEZIMMER (WERKBUND-AUSSTELLUNG CÖLN 1914)
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München-Bremen





PAUL LUDWIG TROOST — KOMMODE UND SCHREIBTISCH

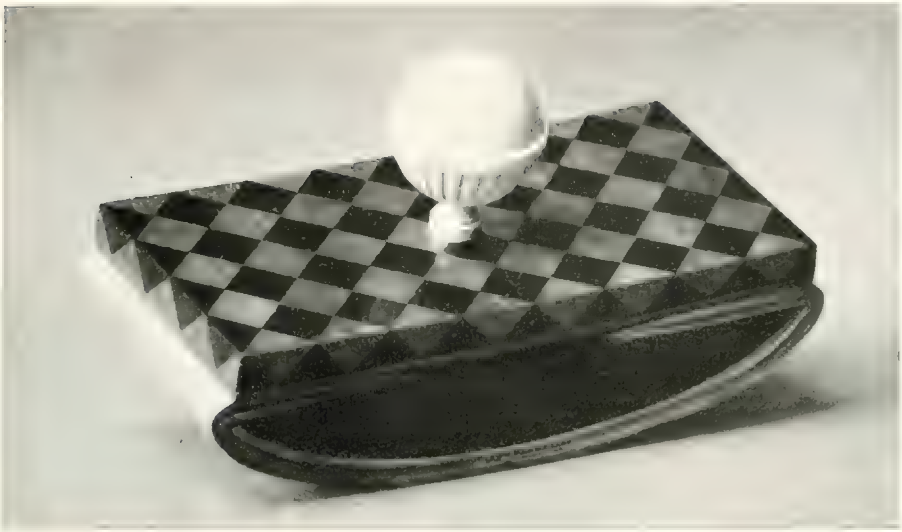
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk München-Bremen





BIEBER UND HOLLWECK

LEDERSTUHL UND SITZMÖBEL
in Karolinafichte mit Gobelinbezügen



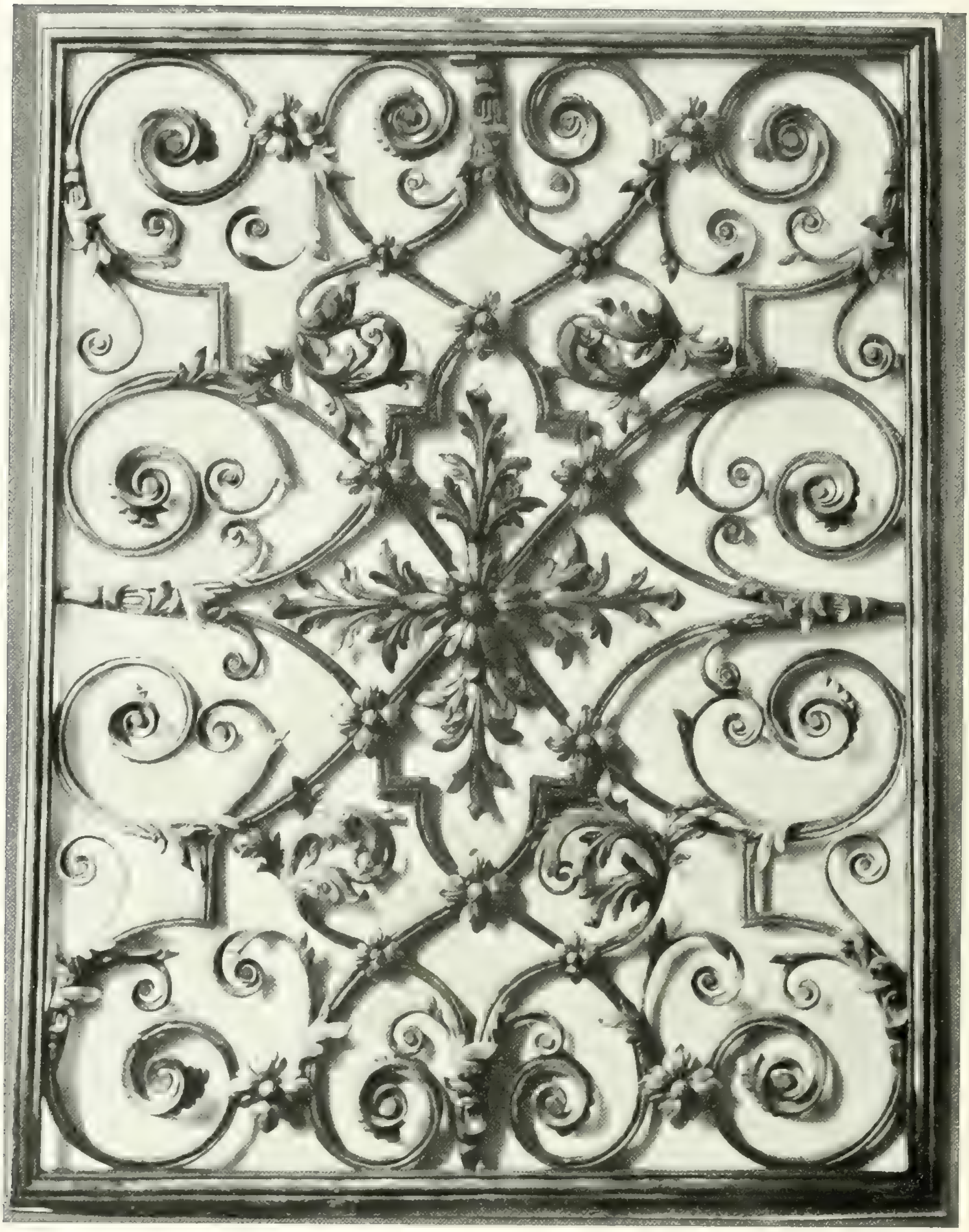
BIEBER UND HOLLWECK

TINTENLÖSCHER
(Eingelegtes Nußbaum und Elfenbein)



W. UND W. LUDWIG

LEDERARBEITEN



OTTMAR KEES

SCHMIEDEEISERNES BAROCKGITTER
(aus der von ihm geleiteten Fachklasse an der städt. Gewerbeschule)



OTTMAR KEES

GESCHMIEDETES GITTER
(Arbeit der Schuler des Kunstlers)



EDUARD STEINICKEN

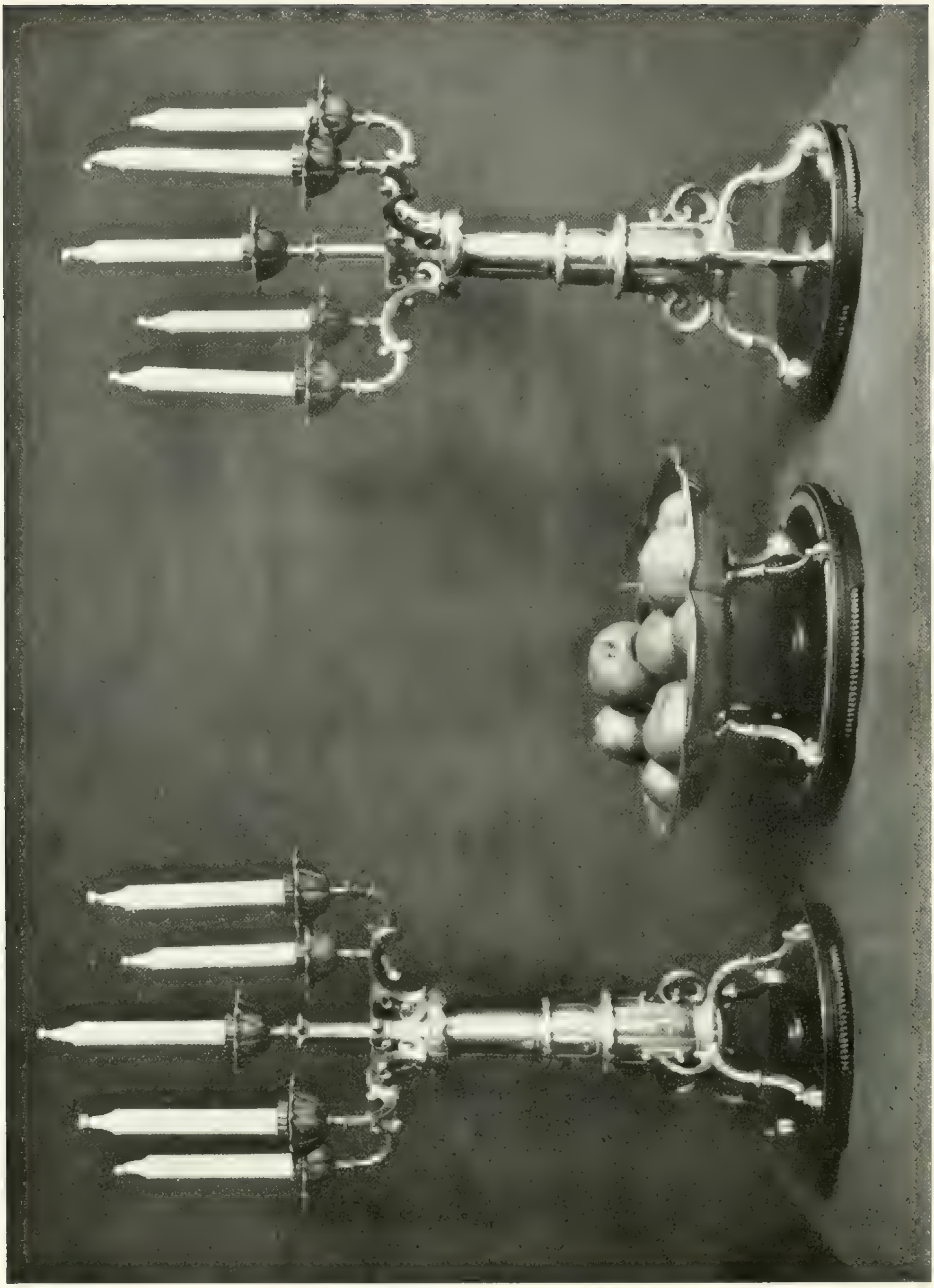
DECKE EINER ADRESSE
(Eisenarbeit)



EDUARD STEINICKEN TAFELAUFSATZ



EDUARD STEINICKEN KANDELABER IN MESSING



HERMANN HAAS — LEUCHTER UND FRUCHTSCHALE IN SILBER

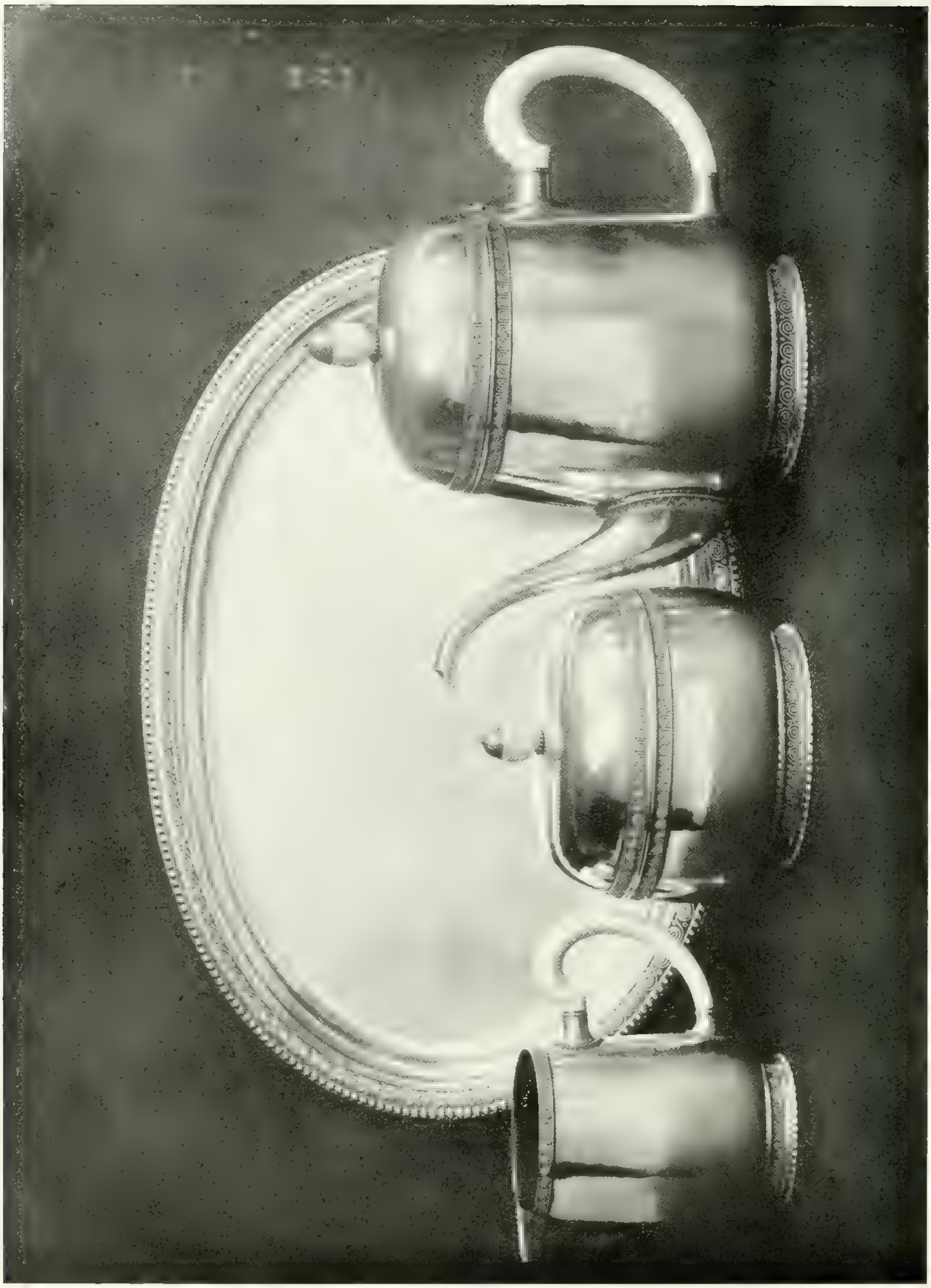
Ausgeführt von A. von Mayrhofer



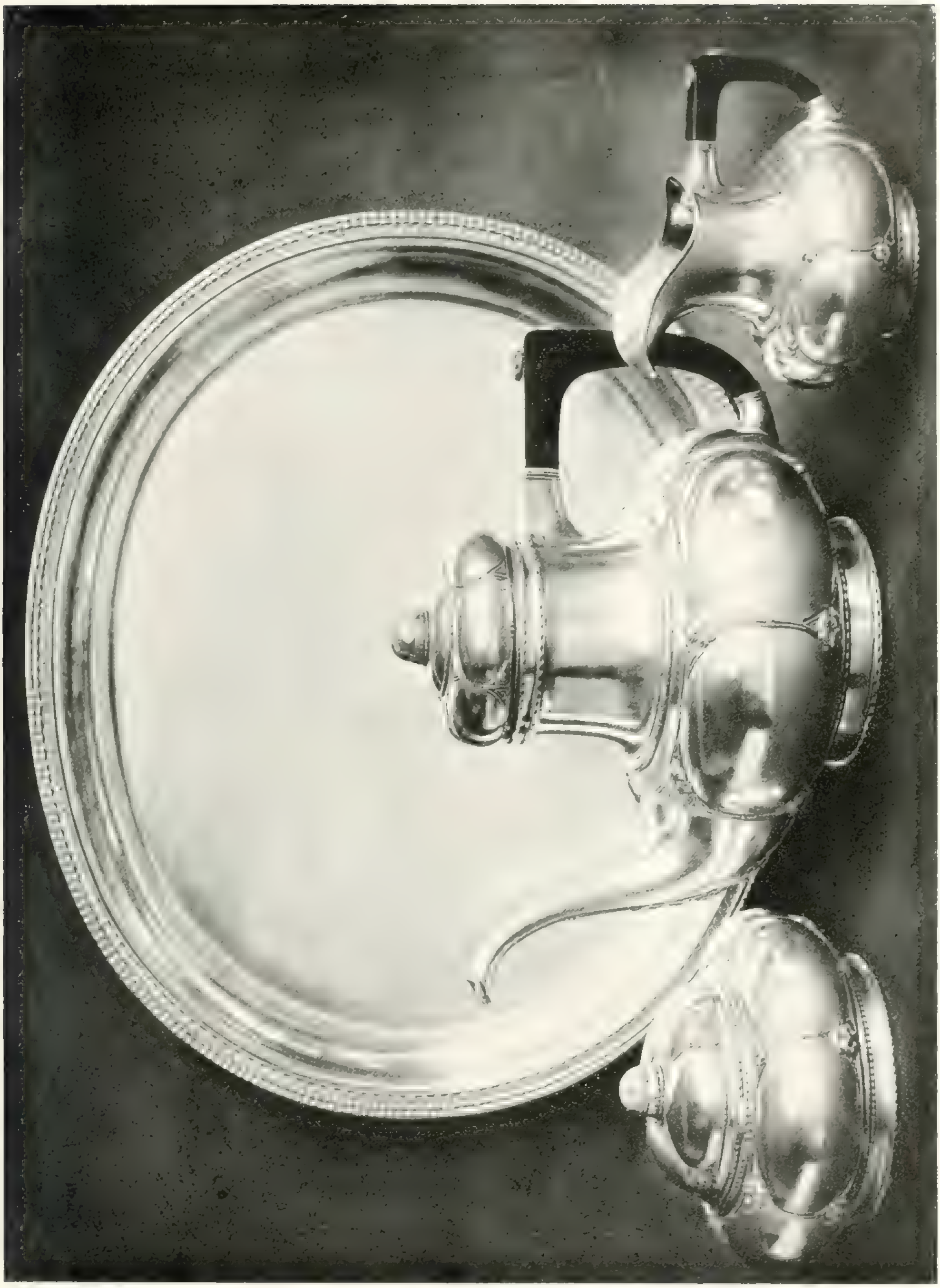
P. L. TROOST

LEUCHTER IN SILBER

Figur modelliert von J. Wackerle, Ausführung: A. von Mayrhofer



ADOLF VON MAYRHOFER TEESERVICE IN SILBER



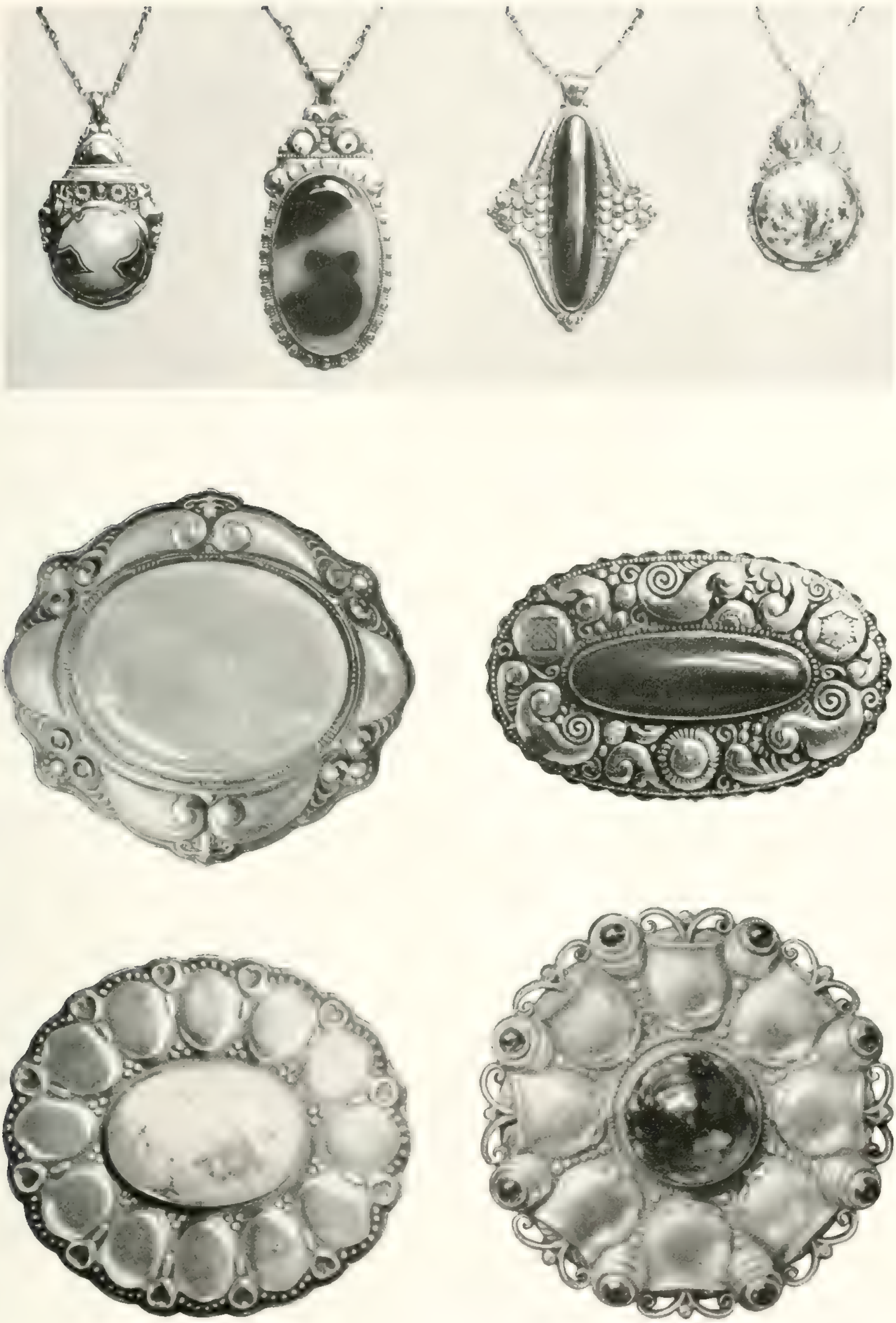
ADOLF VON MAYRHOFER TEESERVICE IN SILBER



ADOLF VON MAYRHOFER — POKAL AUS SILBER

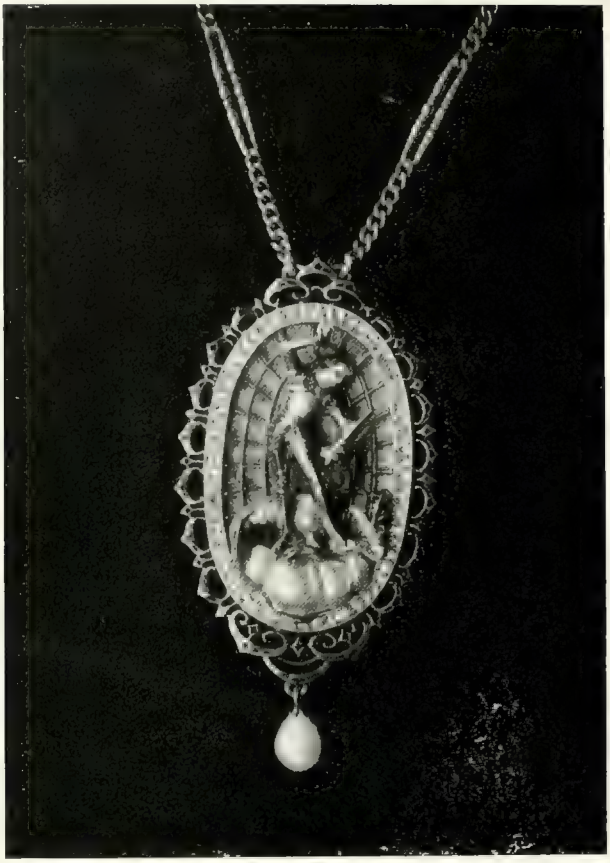


KARL JOHANN BAUER — RINGE IN SILBER MIT HALBEDELSTEINEN



KARL JOHANN BAUER

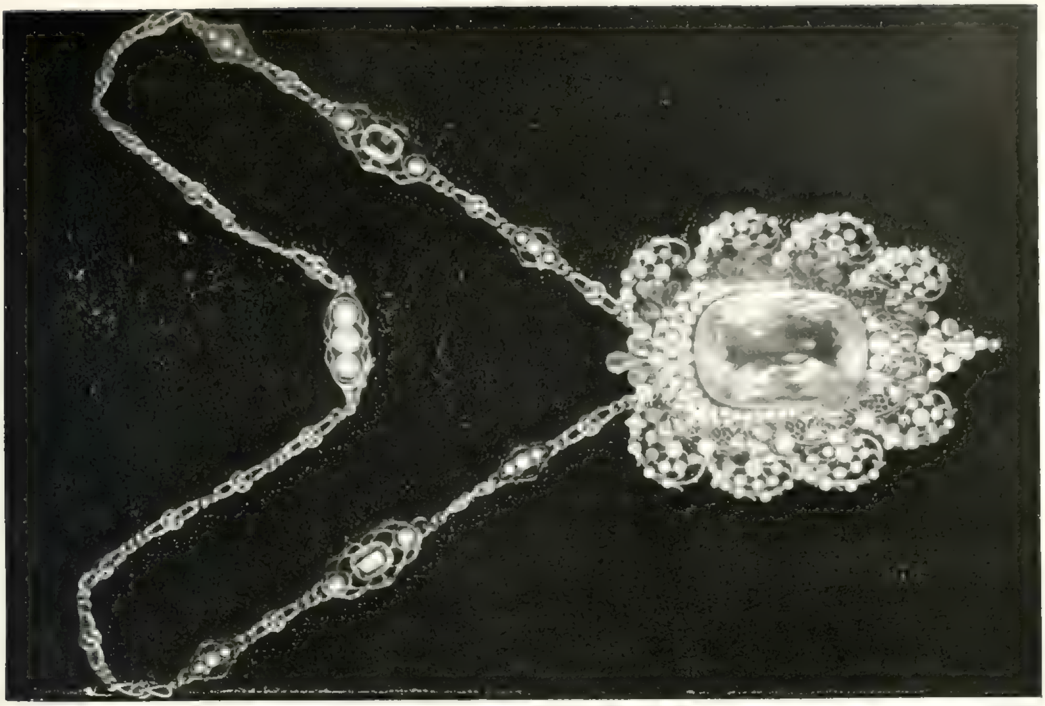
ANHÄNGER UND BROSCHEN IN SILBER MIT HALBEDELSTEINEN

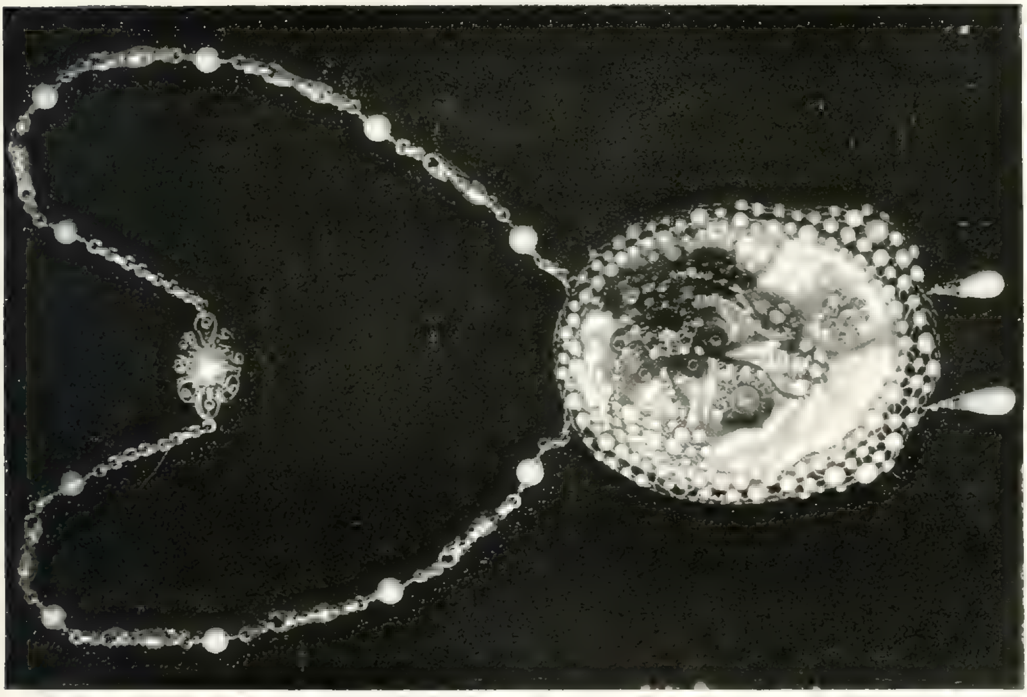


KARL ROTHMÜLLER ANHÄNGER IN GOLD, EDELSTEIN UND EMAIL



FRITZ SCHMITT RINGE





KARL ROTHMÜLLER KOLLIERS IN GOLD UND EDELSTEINEN









FERDINAND HAUSER ANHÄNGER UND BROSCHEN



FRITZ SCHMITT

MÜNCHNER BÜRGERMEISTERKETTE
in Eisen mit Silbertauschierung



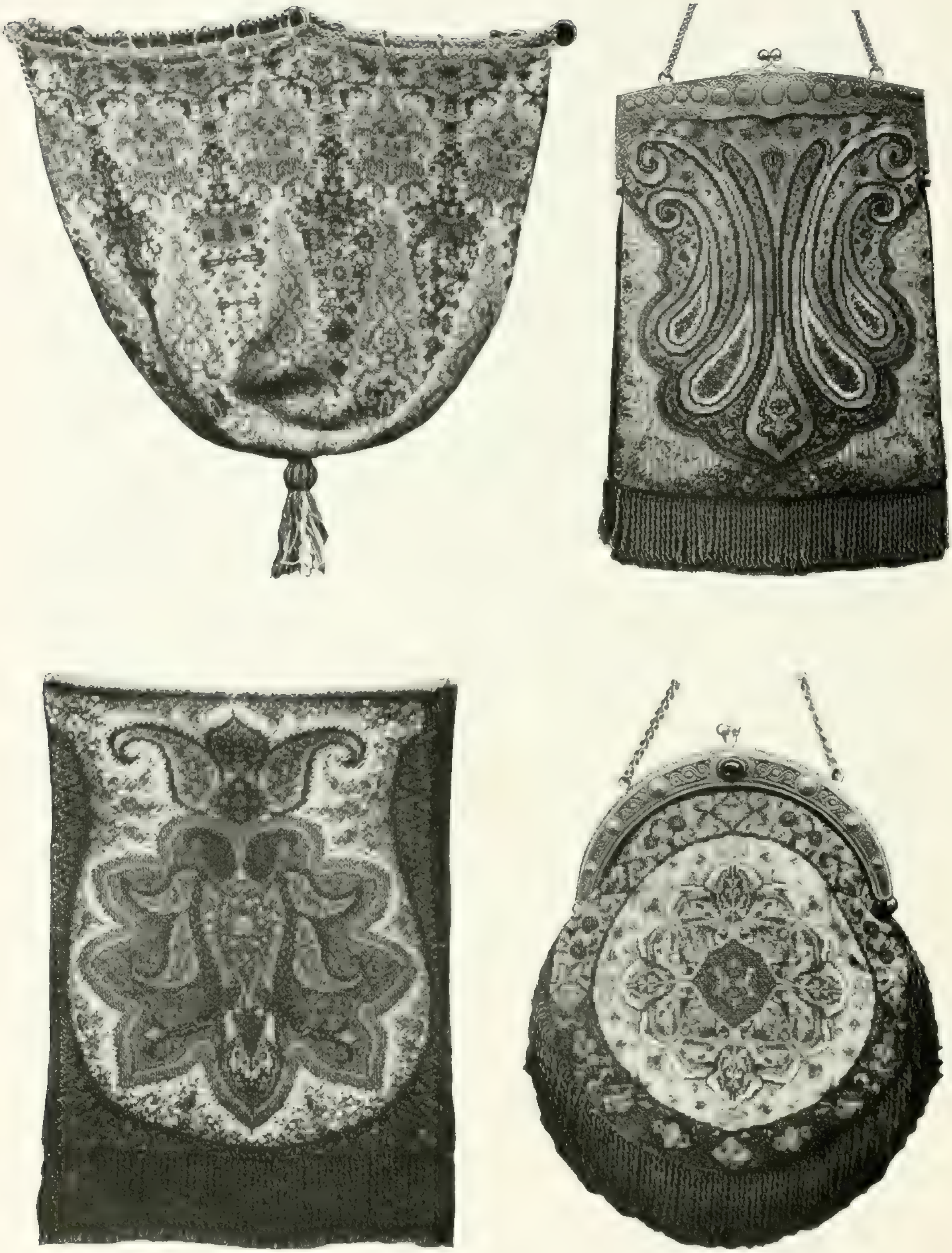
JOSEPH GAUTSCH WACHSKERZEN MIT DEKOR



LUISE POLLITZER BEUTEL IN TÜLL-APPLIKATION UND PERLARBEIT



LUISE POLLITZER KLEID MIT TÜLL-APPLIKATION



EMMA UND SOPHIE MAULL PERLBEUTEL UND PERLTASCHEN



ALEXANDRA BROEL-KORSAKOFF BATIKDECKE



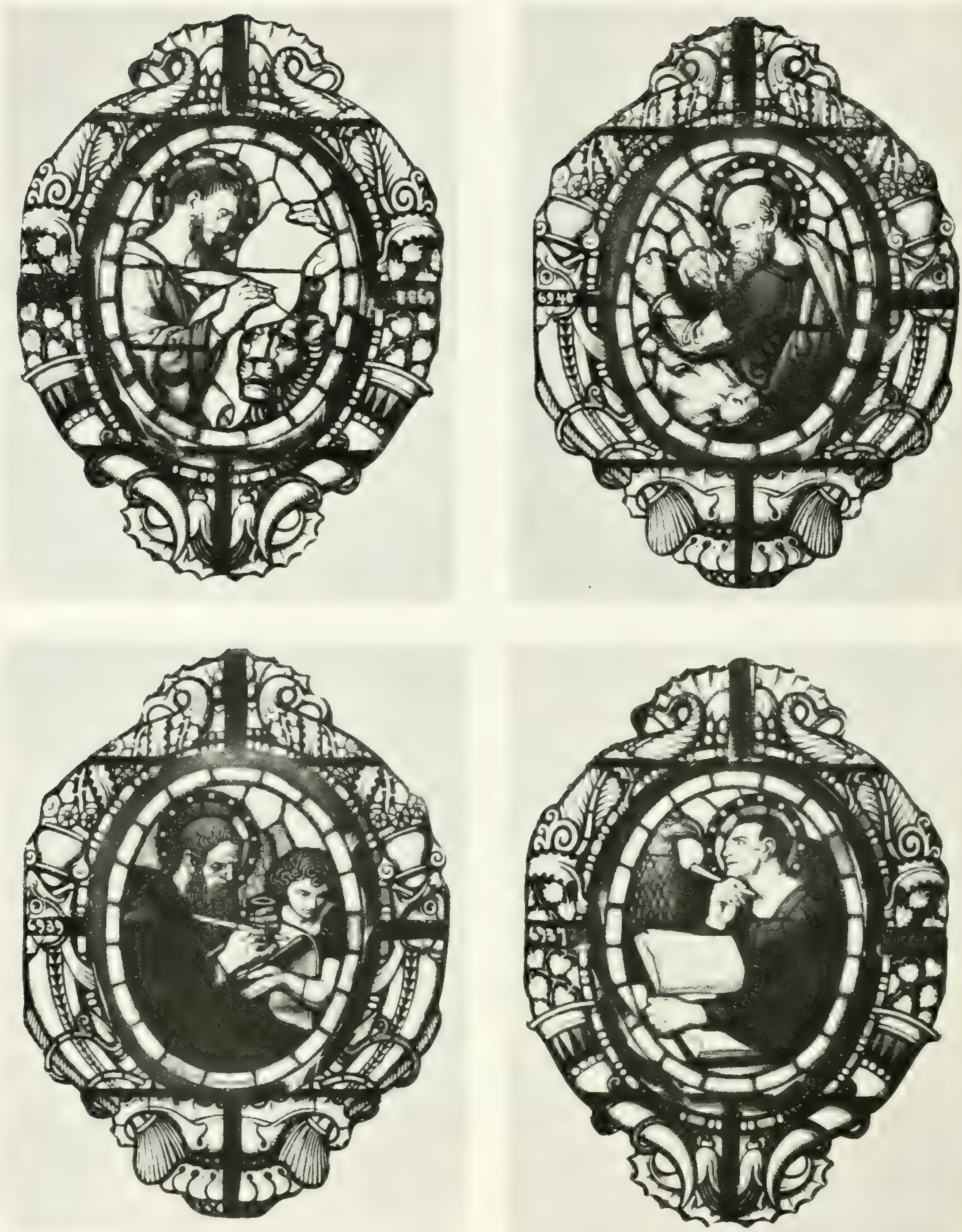
ALEXANDRA BROEL-KORSAKOFF BATIKSCHAL



JULIUS DIEZ

GOBELIN FÜR DEN SITZUNGSSAAL DER FABRIK BAHLSEN-HANNOVER

Ausgeführt von der Münchner Gobelin-Manufaktur



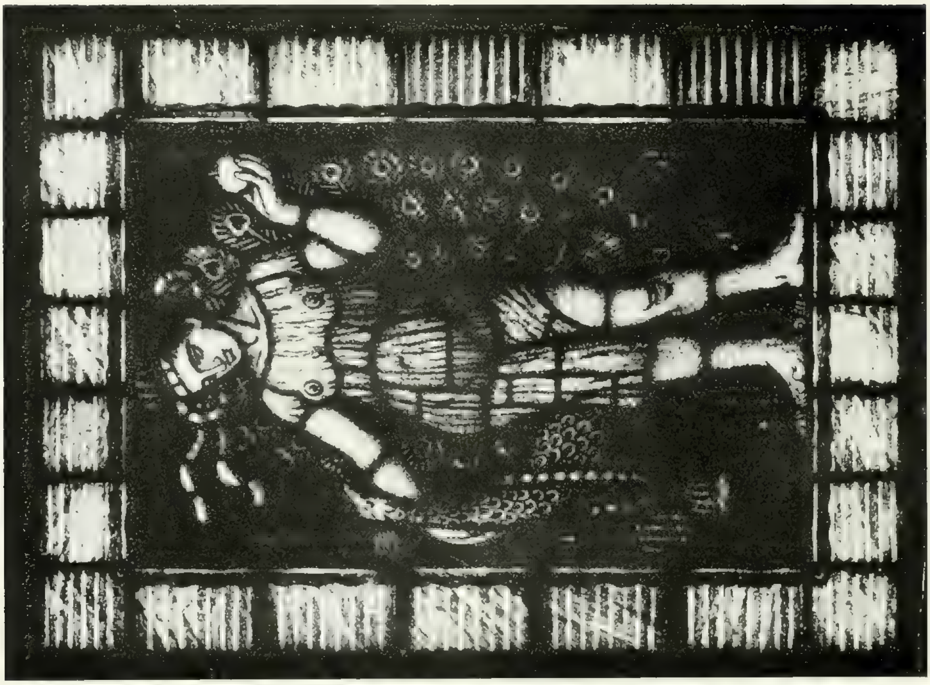
GLASGEMALDE „DIE VIER EVANGELISTEN“ FÜR DIE HEILIGGEISTKIRCHE IN NEUBURG A. D.

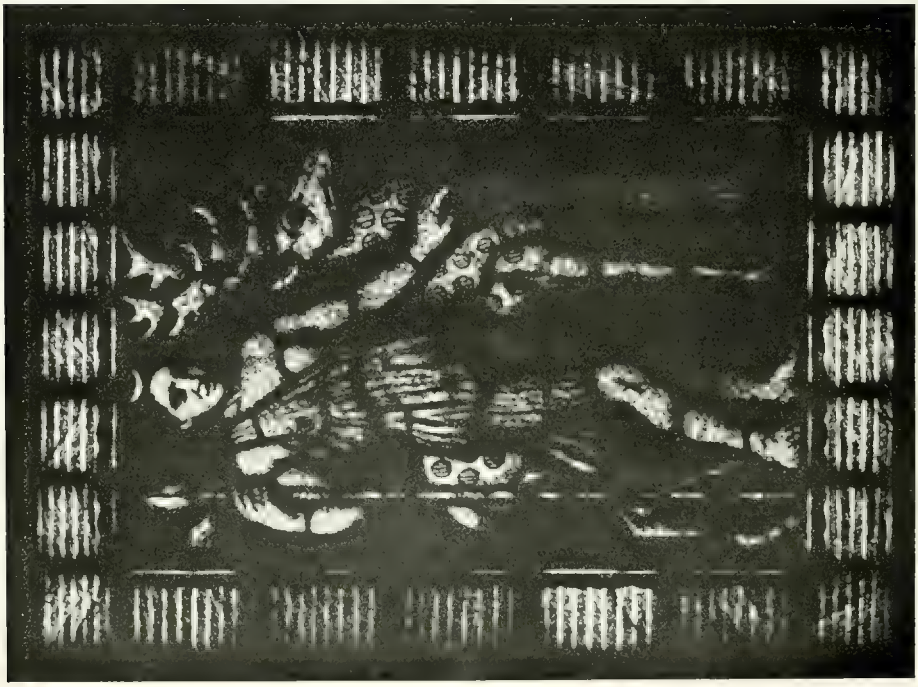
Entwürfe: Theodor Baierl — Ausführung: Hofglasmalerei Franz Xaver Zettler



GLASGEMÄLDE „HEILIGE FAMILIE“ FÜR DIE ERLÖSERKIRCHE FRANKFURT A. M.-OBERRAD

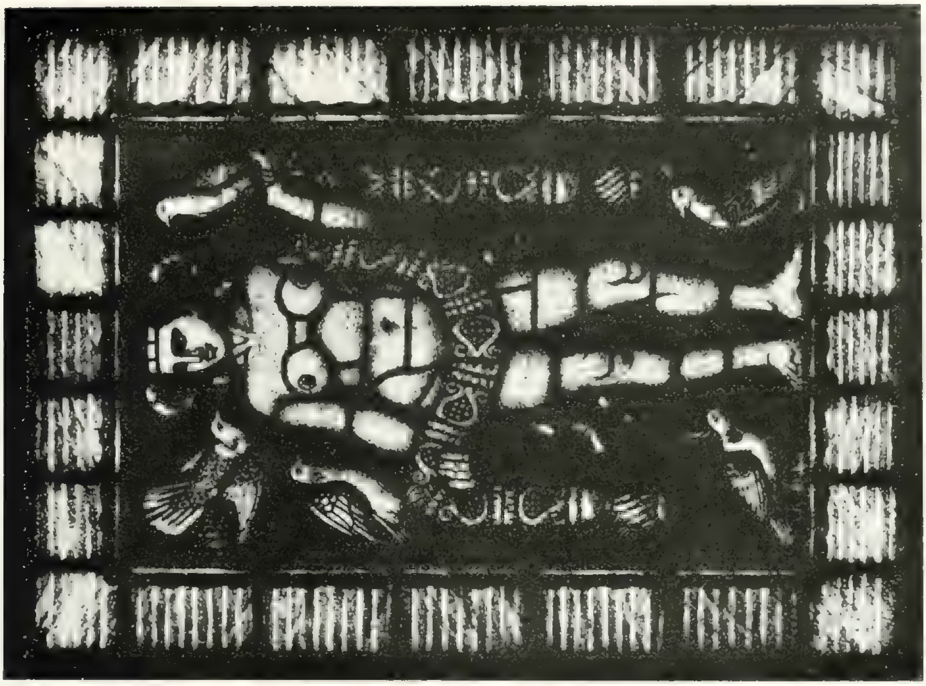
Entwurf: Theodor Baierl Ausführung: Hofglasmalerei Franz Xav. Zettler

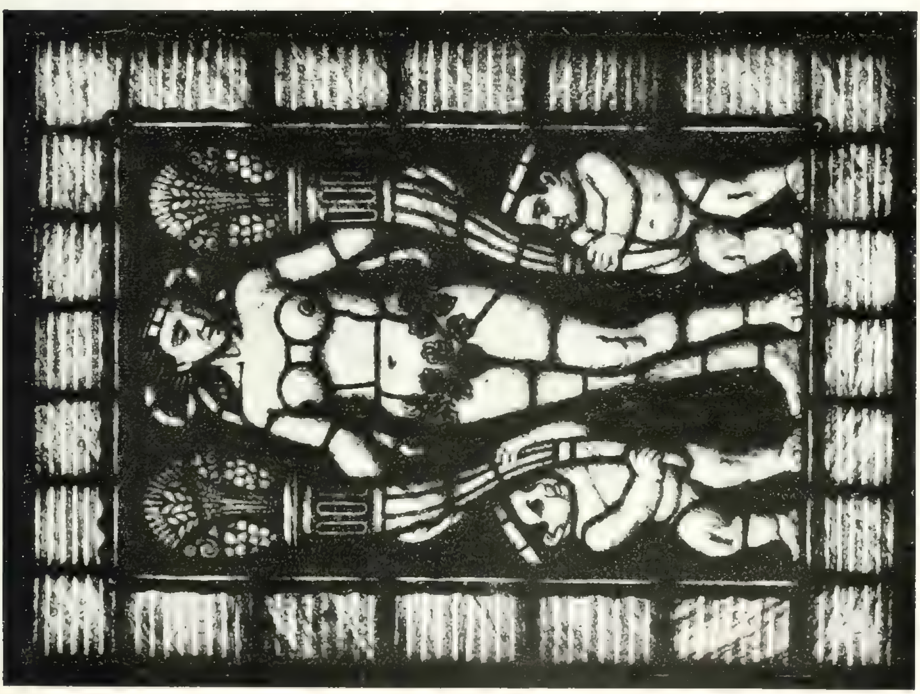




GLASGEMÄLDE

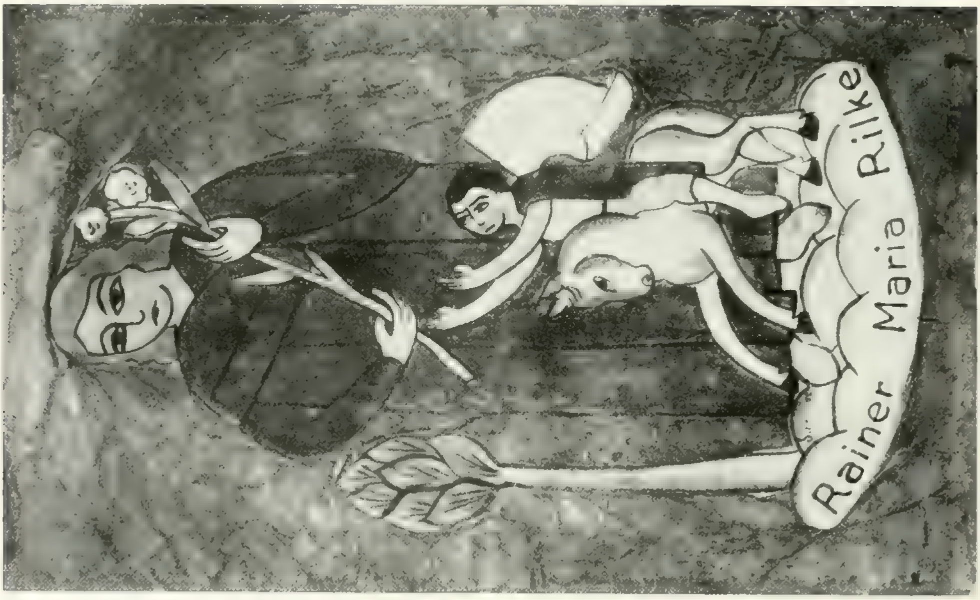
Entworfen von Gustav van Treeck jun. Ausgeführt von Gustav van Treeck sen.





GLASGEMÄLDE

Entworfen von Gustav van Treeck jun. Ausgeführt von Gustav van Treeck sen.





BÜCHEREINBÄNDE DER KUNSTBUCHBINDEREI DES HANS GOLTZ-VERLAGS
nach Entwürfen von Georg Schrimpf



GRATIAS

Die Kollegien der Stadt Günzburg beurkunden hiemit dass sie dem hochverdienten Herrn Alfons Hug, Antiquar, in dankbarer Anerkennung seiner außerordentlichen Verdienste um die Stadt Günzburg und seiner langjährigen aufopfernden Tätigkeit zum Wohle der Bürgerschaft das Ehrenbürgerrecht der Stadt Günzburg durch Beschluss vom 24. Juni 1916 einmütig verliehen haben.

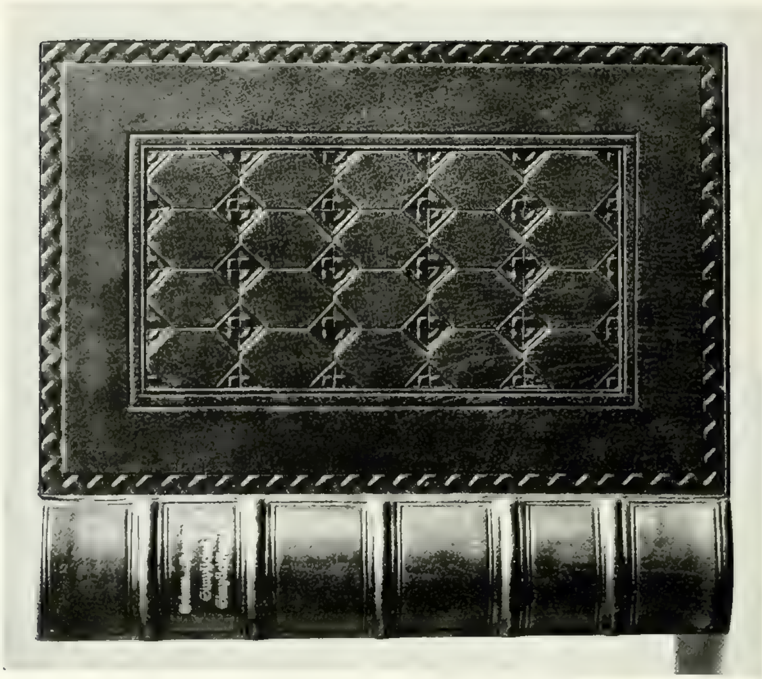
Stadtmagistrat: | Gemeindekollegium:

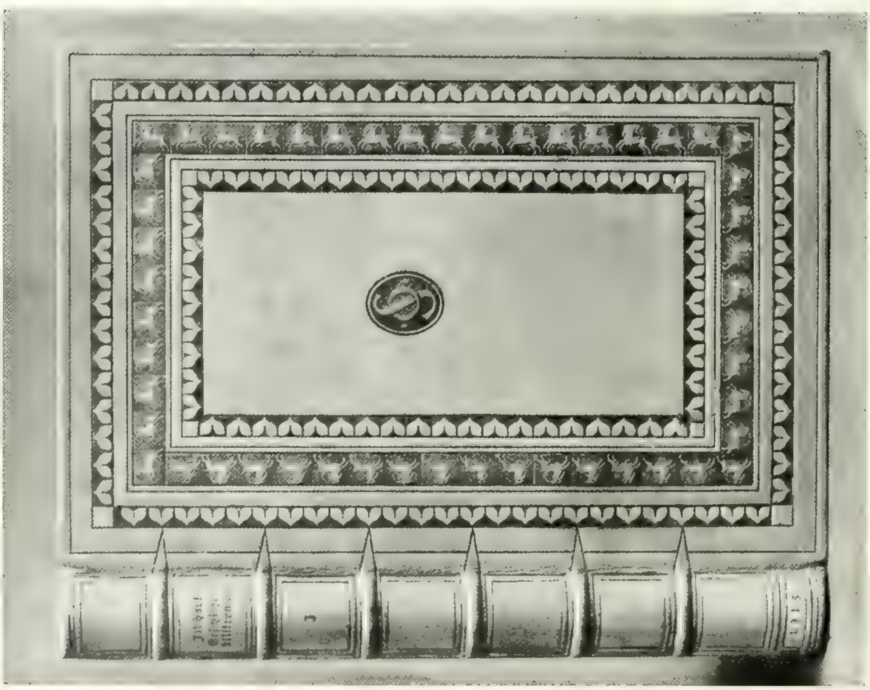
rechtsk. Bürgermeister | Vorstand.

F. NOCKHER



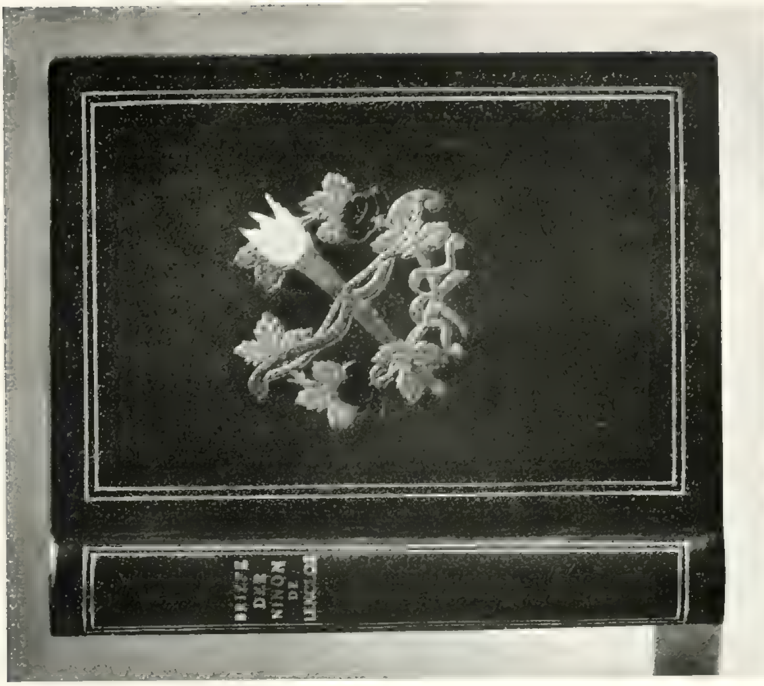
FRIEDRICH NOCKHER — EHRENBÜRGERURKUNDE UND PRÄGESTEMPEL
für den dazugehörigen Umschlag





KARL EBERT

SCHWEINSLEDER- UND MAROQUIN-EINBÄNDE
mit Blinddruck





KARL EBERT

SCHWEINSLEDER- UND MAROQUIN-EINBÄNDE
beide mit Lederauflage und Handvergoldung





ILSE GÖLLER — ZIERPUPPEN (WACHSPLASTIKEN)



MATHILDE LEHNER — TEEPUPPEN





UHR, LEUCHTER, SERVICE IN PORZELLAN

(Geschenk zur Goldenen Hochzeit des bayerischen Königspaares)

Nach Angaben von Joseph Wackerle ausgeführt von der K. Porzellanmanufaktur Nymphenburg



TAFELAUFSATZ IN PORZELLAN
Geschenk der bayerischen Königsregimenter zur goldenen Hochzeit des bayerischen Königspaares
Nach Angaben von Joseph Wackerle ausgeführt von der K. Porzellanmanufaktur Nymphenburg



HERMANN HAAS — KAFFEE- UND TEEGESCHIRR IN STEINGUT

Ausführung: Villeroy & Boch, Mettlach



HERMANN HAAS — FLASCHE UND GLÄSER





JEAN BECK — OPALISIERENDE UND FARBIGE ZIERGLÄSER



DEKORATIVE GLÄSER

nach Entwürfen von Karl Rehm ausgeführt von Franz Steigerwalds Neffe









ZIERGLÄSER

nach Entwürfen von Karl Rehm ausgeführt von F. Steigerwalds Neffe

REGISTER

REGISTER

a*


Rosenthal
Porzellan-Niederlage
München-Theatinerstr. 23


Erheben Sie
Ihr Glas!
feine Gläser und Porzellane
Rau-Thallmaier
Theatinerstr. No 18.

R. OLDENBOURG, VERLAG, MÜNCHEN-BERLIN

Die Münchener Medaillenkunst der Gegenwart

64 Bilder-Tafeln mit einem Begleitwort von Dr. Max Bernhart



Preis elegant kartonniert Mark 18. und 10 % Sortiments-Kriegszuschlag

Die Wiederbelebung der Medaille zu einem intimen Denkmal der Kunst und Gesinnung wird vor allem von München ausgehen, das von jeher seiner künstlerischen Arbeit ein originelles Gepräge zu geben verstanden hat. Mit gesundem Instinkt umging man die französische Schule und ließ sich von den Meistern der griechischen Antike und der italienischen und deutschen Renaissance belehren. So ist zu erwarten, daß die Medaille, die man das Volkslied der Skulptur genannt hat, als poetische Verklärung der kleinen und großen Ereignisse des Alltags wieder volkstümlich und geschätzt werden wird.

Die Münchner Graphische Kunst

in ihren besten Vertretern

ist verzeichnet im

Sonder-Katalog IX
GRIFFEL-KUNST
Vollständiges Verzeichnis der bei Franz Hanfstaengl erschienenen



Urradierungen und Ursteinzeichnungen.

Mit 109 Abbildungen

Preis einschl. Porto u. Verpackungs-Kosten *M. 1.25*

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen oder vom

VERLAG FRANZ HANFSTAENGL MÜNCHEN